NIVERSITARIA
eria artă

Gheorghe Buş
-coordonator-

EXPERIENȚĂ UMANĂ
IMAGINE ARTISTICĂ
CREATIVITATE VIZUAL-PLASTICĂ



EDITURA DACIA

U N I V E R S I T A R I A
s e r i a a r t ă

Volumul de față s-a născut dintr-o încercare de punere laolaltă a muncii de cercetare desfășurată de membrii Centrului de Studii „Interferențe în Artă", în majoritate cadre didactice ale Universității de Artă și Design Cluj, atât de la disciplinele teoretice, cât și de la cele practice, de specialitate, dar și de alți membri din alte centre universitare.

Alături de contribuțiile unor reprezentanți ai „prismei teoreticului", se orânduiesc un număr apreciabil de lucrări purtând semnătura creatorilor de artă înșiși, muzicieni, arhitecți, plasticieni mai cu seamă, așadar reprezentanți ai „domeniului facerii", semn că, în noul context socio-cultural, plăsmuirea artistică se însoțește, adeseori, fie anticipativ, fie retrospectiv, de cercetarea și lămurirea teoretică, de întrepătrunderea vizualului cu conceptualul, a ideației discursive cu acțiunea instauratoare de formă expresivă.

GHEORGHE BUȘ

DACIA
www.edituradacia.ro
ISBN 973-35-1771-2

Colecția **Universitaria**

Seria *Artă*

Coperta: Sorin LUCA

Ilustrația copertei: Dominic-Alain BOARIU
după desenul lui Albrecht DÜRER

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BUȘ, GHEORGHE
Experiență umană, imagine artistică, creativitate vizual-plastică / Buș Gheorghe. Cluj-Napoca: Dacia, 2003
ISBN 973-35-1771-2

73

Cluj-Napoca: 3400, Calea Dorobanților nr. 3 et. IV
tel. 0264/45 21 78, O.P. 1, C.P. 160
e-mail: edituradacia@hotmail.com, www.edituradacia.ro
București: Oficiul poștal 15, sector 6
str. General Medic Emanoil Severin nr. 14
tel. 021/315 89 84, fax: 021/315 89 85
Satu Mare: 3600, B-dul Lalelei R13 et. VI ap. 18
tel. 0261/76 91 11; fax: 0261/76 91 12
Căsuța poștală 509; Piața 25 octombrie nr. 12
www.multiarea.ro
Baia Mare: 4800, str. Victoriei nr. 146
tel./fax: 0262/21 89 23
Târgu Mureș: 4300, str. Măgurei nr. 34
tel./fax: 0265/13 22 87

Redactor: Dan DAMASCHIN
Tehnoredactor: Radu TODERICI
Comanda nr.: 4904

Gheorghe Buș
– coordonator –

EXPERIENȚĂ UMANĂ, IMAGINE ARTISTICĂ, CREATIVITATE VIZUAL-PLASTICĂ

– perspective complementare –

EDITURA DACIA
Cluj-Napoca, 2003



ÎN LOC DE INTRODUCERE.
ARTISTUL ŞI STAREA-DE-VEGHE

Conf. univ. drd. Ioan Sbârciu
Rector al Universităţii de Artă şi Design din Cluj-Napoca

Aproape invariabil când este vorba de artistul plastician, de plăsmuitorul de formă expresivă ce poartă „pecetea"mâinilor sale, se accentuează „starea de-a face". Evident, în intimitatea atelierului doar căutarea încordată şi stăruinţa răbdătoare asupra materialelor şi a instrumentarului artistic dau tonul şi definesc, doar aceste activităţi duc şi conduc nemijlocit la configurarea şi la materializarea ideii plastice. Dar e ştiut lucru: capătul drumului nu e totuna cu drumul însuşi, cu aventura, întotdeauna inedită, fascinantă, pasionantă a acestuia. Tocmai de aceea, într-o mai completă şi, deci, mai adevărată, formulare ar trebui să spunem că şi în cazul artistului plastician „starea de-a face" coexistă până la contopire cu „starea-de-veghe", acţiunea şi reflecţiunea se întrepătrund organic, se potenţează reciproc.

De-a lungul anilor şi deceniilor experienţei mele de pictor şi de dascăl într-ale picturii, m-am întrebat şi eu, adeseori, care ar putea fi emblema paradigmatică sub al cărei semn şi sub a cărei poruncă mă aflu. Normal, o astfel de întrebare privitoare la sens şi destin e permanent prezentă chiar dacă de cele mai multe ori e împinsă în planul secund al conştiinţei noastre de fluxul şi vâltoarea grijilor şi preocupărilor cotidiene. Acum, dacă privesc retrospectiv şi doresc să formulez concentrat esenţa răspunsului, aş spune că tocmai întrepătrunderea dintre acţiunea plastică şi starea-de-veghe, de meditaţie lucidă, ţine de adevărul meu interior. O confirmă, între altele, şi

faptul, ştiut de către toţi prietenii şi confraţii mei, că sunt un om al alternării fireşti a regimului diurn de vedere şi de activitate, cu regimul nocturn, cel al in-somniei, al „veghei şi visului".

Mi se pare că e potrivit să însoţesc cu această mărturisire personală de profesie şi de credinţă artistică prezentul volum de studii pe care prestigioasa Editură „Dacia" îl pune la dispoziţia cititorilor. Potrivit, de ce?

Potrivit, în primul rând, deoarece, dacă ar fi să conturez în cuvinte potrivite şi în mod succint răspunsul la neliniştile privind statutul artei şi artistului acum la început de mileniu III, atunci, cu siguranţă, trebuie adusă în discuţie simbioza dintre „talent" şi „armătura" lui teoretică, dintre „mente" şi „temperamente"... Or, tocmai că studiile din volumul de faţă, sugestiv intitulat, „Experienţă umană, imagine artistică, creativitate vizual-plastică", multe dintre ele purtând semnătura unor artişti plasticieni, ilustrează pe deplin ordinea de idei mai sus înfăţişată privind condiţia artistului contemporan de om al faptei şi înfăptuirii ghidat de reflecţie, de „ideea"- obsesie, de imaginaţia proiectivă şi inventivă.

Potrivit, apoi, în al doilea rând, deoarece, în calitatea mea nu numai de dascăl, dar şi de rector al Universităţii de Artă şi Design mă bucur sincer să văd finalizată în paginile acestui volum munca plină de iniţiativă şi perseverenţă pe care a desfăşurat-o de la înfiinţarea sa în 1998 şi până în prezent Centrul de Studii „Interferenţe în artă" sub conducerea d-lui conf. univ. Gheorghe Buş, directorul acestuia şi şef al Catedrei de Discipline Teoretice. Apariţia acestui volum şi, să sperăm, a altora în viitorul previzibil, confirmă faptul că în procesul complex de formare şi autoformare a viitorilor plasticieni în cadrul învăţământului superior artistic din universitatea noastră se conjugă şi se întrepătrund energiile tuturor dascălilor, atât ale celor de la disciplinele de atelier, ţinând de zona practicului, cât şi ale celor de la disciplinele teoretice, vizând să instaureze „ordinea teoreticului", discipline şi orizonturi deopotrivă de necesare în economia intelectuală şi profesională a viitorului specialist în arte vizuale, posibil artist.

Cluj-Napoca, noiembrie 2003

I

EXPERIENŢA UMANĂ ŞI GENEZA IMAGINII ARTISTICE

REPERELE SPIRITUALE ŞI „STAREA-DE-A-FACE"

Conf. univ. Gheorghe Buş
Catedra de Discipline Teoretice, Universitatea de Artă şi Design

1. „Arta şi artiştii, încotro?"[1] – iată încă o întrebare – a câta oare? – ivită în câmpul reflecţiei noastre acum la trecerea dintre secole şi milenii. Întrebare, deloc neutră, angajantă, întrebare ce poartă cu sine neliniştile şi frământările, nelămuririle şi aşteptările profesioniştilor domeniului în primul rând, ale studenţilor care se pregătesc să-şi asume înzestrările lor artistice, dar şi întrebări ale iubitorilor artei, în general.

Normală în firescul formulării ei – nici o activitate umană nu se desfăşoară fără o prealabilă meditaţie asupra direcţiei şi finalităţii ei! – o astfel de întrebare necesită a fi ea însăşi chestionată în ce priveşte gradul ei de relevanţă, situaţia obiectivă care generează punerea ei, soluţia ori soluţiile la care pot duce dezbaterile asupra ei. Ar fi de ştiut, în esenţă, dacă şi în ce măsură tema aceasta „Arta şi artiştii, încotro?" constituie reflexul împlinirilor şi al tăriei de sine ori dimpotrivă, în grade diferite de semnificaţie, ea nu face decât să formuleze în cuvinte manifestări ale crizei artei ca şi trăirea intensă a conştiinţei acestei crize, trădând, astfel, tensiunile şi conflictele axiologice atât de prezente în tranzienţa contemporană în ansamblul acesteia.

Experienţa, atât cea istorică cât şi cea individuală – constatare de bun simţ! – ne arată, de regulă, că atunci când „lucrurile merg" şi oamenii au

[1] Textul de faţă reia, într-o formă revăzută, conţinutul comunicării susţinute la Simpozionul Internaţional „Pictorii şi pictura încotro?", organizat de Universitatea de Artă şi Design, Catedra de Pictură, ianuarie 1999.

sentimentul de încredere în bunul mers, atunci *spiritul este el însuși la lucru*, în acțiune, angajat, aproape „fără rest", în ceea ce este de făcut; dimpotrivă, când survin perturbări în mersul normal al lucrurilor (în ceea ce este acreditat „normal"!), când constelația de factori cauzali și condițională ce prezidează acțiunea intră în neregulă, în disfuncție, când au loc mutații de paradigmă spirituală, atunci spiritul se oprește interogativ, se distanțează critic, sesizează lucid carențele, vulnerabilitățile, conflictele intervenite între „ceea ce este" și „ceea ce trebuie să fie". În astfel de situații de criză se ivește tulburătorul „încotro?" exprimând nevoia specific umană de căutare și dare de sens. Căci, cum spune Heidegger, „sensul este acel ceva în care se menține caracterul inteligibil a ceva", „acel lucru de la care plecând ceva devine inteligibil ca ceva" (*Ființă și Timp*).

Or, tocmai întrebarea „Arta și artiștii, încotro?" pune în cuvinte căutările artiștilor „de acum, dar nu numai de aici" (ca să parafrazez celebrul „Hic et nunc") privind statutul artei și al artistului creator într-o lume bulversată și bulversantă, lume în care sensul și lipsa de sens, coerența dar și derizoriul absurdului coabitează și sfidează nevoile noastre de certitudine și de încredere într-o tablă determinantă de valori spirituale, inclusiv estetice, apte să întemeieze criterii pertinente ale judecăților axiologice.

Evident, nu ne putem permite simplismul comod de a ne aștepta de pe urma dezbaterii acestei teme la soluții în sensul de arătare cu degetul a unor direcții și norme estetice care să conducă și artiștii undeva, înspre un tărâm al seninătății olimpice imperturbabile. Căci, cum este îndeobște știut, în cuprinsul istoric al artei s-au întretăiat, în fapt, nu *un sens*, o singură direcție predeterminată, așa ceva nu a existat și nu există, ci *sensurile, tendințele, orientările*, de mai mare sau mai mică extensie și profunzime, configurate prin confluențele și interferențele, inumerabile, de trasee ale carierelor artistice individuale ori de generații, de stiluri artistice, cu drumurile lor proprii – unele în plin mers afirmativ, altele pe cale de extincție și aparent închise, altele cu provocări radicale, înnoitoare, necatalogabile prin prisma paradigmei estetice predominante în epocă. Dar, înțelegând astfel „mersul lucrurilor", rezultă că teritoriul artei, în toate formele de manifestare a creativității artistice, nu doar că a înregistrat numeroase crize, „căderi și salvări" ale artei, ca să reiau sugestiva formula lui G.C. Argan, dar a dovedit inepuizabila ei capacitate de a se metamorfoza: legea organică a artei, destinul și rațiunea ei de a fi, țin tocmai de prefacerea neîncetată a alcătuirilor ei

intime, de apariția formelor inedite de expresie pe care spiritul artistic le găsește, le inventează și le pune în focul alchimic al transfigurării artistice a experienței umane.

O astfel de concluzie, liniștitoare până la urmă, provine din și se bizuie, repet, pe faptele artistice inumerabile ale tărâmului artistic. Și, privite prin această prismă, toate crizele artei de până astăzi ne pot apărea ca normale „crize de creștere", cum se spune, ca fenomene inerente vieții artei înseși care s-ar supune și ea îndemnului scris de Goethe: „după lege, mori și-nvie"!... Totuși, contemporaneitatea artistică, postmodernă mai ales, marchează o altfel de ruptură în raport cu ceea ce i-a premers, produce o asemenea provocare ființei noastre sensibile, imaginative și reflexive încât sfidează, desfide chiar, nu doar normele și criteriile artistice tradiționale și ale vulgatei ei, dar și pe cele ale modernității elitare. Adevărul e că în condițiile de față, condiții existente cam peste tot în lume, nu avem, nu putem avea un concept unificator privind marea diversitate și eterogeneitate a fenomenului artistic – estetic. Înăuntrul vastului conglomerat de propuneri și experimente artistice contemporane, coexistă forme expresive inedite, vizând semnificațiile simbolice ale experienței umane cu forme, impecabile ca execuție dar necercetate de spirit și neadresându-i-se, coexistă arta autentică cu para-arta și pseudoarta, coexistă opera de artă – obiect cu opera – eveniment, cu variate forme șocant agresive, ținând mai curând de sfera cotidianului consumerist și trivial decât de nobila urcare în spirit pe care o implică actul transfigurației estetice.

Cred că, în interesul dezbaterii temei, poate fi reținută afirmația tranșantă a teoreticianului și criticului de artă englez E. Wind în cartea sa *Artă și anarhie*, afirmație masiv sprijinită pe empiria faptelor și potrivit căreia azi se manifestă un apetit în continuă creștere a publicului pentru artă, apetit egalat, în mod paradoxal, de o atrofiere progresivă a organelor perceptive datorate excesului ofertei și banalizării ei prin obișnuință și vehiculare mass-media. „Suntem împătimiți de artă – scrie E. Wind – dar contactul cu ea ne afectează prea puțin și tocmai de aceea putem lua cât luăm și încă așa de mult din feluri atât de deosebite... Ar trebui să ne fie atunci clar că migrând spre periferia vieții spirituale arta nu-și pierde calitățile ei de artă, și pierde numai legătura directă cu existența noastră, *ea devine o splendidă superfluitate* (s.n. G.B.). „Arta contemporană – concluzionează Wind, fără a se referi special la un anumit gen de artă – este primită atât de bine pentru

că şi-a pierdut tăişul"[2]. Într-un mod asemănător priveşte destinul artei în postmodernitate filosoful italian Gianni Vattimo. În studiul său *Sfârşitul modernităţii*, Vattimo afirmă că intrarea în postmodernitate se leagă de secularizarea extremă şi de criza religiei, de generozitatea mijloacelor de comunicare în masă, precum şi de moartea artei prin despiritualizare, superfluizare şi aplatizarea experienţei estetice[3]. „Oglindă specifică" a epocii, dar şi agent cauzal al metamorfozelor acesteia, arta actuală în polimorfismul ei, are, aşadar prin ce să intrige şi să şocheze, prin ce să îngrijoreze şi, într-un cuvânt, să genereze întrebări de tipul „încotro?". Totuşi, chiar dezbătând-o şi ajungând la unele concluzii e înţelept să nu uităm vorba lui Montaigne: „pe cine grindina îl loveşte în cap, aceluia i se pare că întreaga emisferă e cuprinsă de furtună". Şi, mai ales, să nu ignorăm că atunci când plasăm dezbaterile pe tărâmul artei şi al creaţiei artistice:

„Calea aici ce greu se găseşte
Nu-i nimeni să te îndrepte.
Numai târziu, numai o clipă,
Uitată pe urmă şi ea,
Îţi dezvăluie nebănuitele trepte"[4].

2. Nu cumva, în asemenea circumstanţe, cum o sugerează A. Camus, „e zadarnic să te nelinişteşti pentru spirit, ajunge să lucrezi pentru el"? Dacă e aşa, atunci, desigur, *lucrul primordial al artistului* e „să facă" artă în „laboratorul intim" care e atelierul său, iar în răgazurile sale contemplative să descifreze şi în cuvinte lămuritoare sensurile artei lui. *Lucrul teoreticianului* – al criticului şi al esteticianului, al filosofului metafizician – e, atunci, prin contrast, în primul rând „să dezbată", cu mijloace adecvate, problemele praxisului artistic. Bunăoară, dezbaterea a ceea ce e formulat chiar în titlul acestor reflecţii: ce relaţie, mai precis, ce relaţii există între reperele spirituale ale artistului, cu tot ceea ce ţine de bogăţia concretă de conţinut şi de resursele dinamizatoare ale acestora, pe de o parte şi „starea-lui-de-a-face", pe de altă parte – iată, în opinia mea, un aspect esenţial al problematicii lui „încotro"? pe care îl supun dezbaterii cu scopul ultim de a-i degaja implicaţiile de ordinul psihopedagogiei artei.

[2] E. Wind, *Artă şi anarhie*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979, p.22.
[3] G. Vattimo, *Sfârşitul modernităţii*, Ed. Pontica, Constanţa, 1993, p.53-76.
[4] L. Blaga, *Poezii*, Ed. P.L. Bucureşti, 1967.

Sigur că în interesul dezbaterii, se impune, elementar, să conturăm aproximând, dacă nu să definim, înţelesurile sintagmelor în discuţie: „repere spirituale", respectiv, „starea-de-a-face". Reper e, ne spun dicţionarele şi o ştim cu toţii, ceea ce orientează mintea şi sufletul omului în acţiunile al căror subiect şi actant este; reperul poate fi un lucru, un obiect marcator, un semn sau simbol anume făcut pentru a fi sistem de referinţă, etalon de măsură şi criterii de evaluare şi estimare.

Pe cale de consecinţă, reperele spirituale sunt acele *valori experenţiale* şi *norme ideale*, acele credinţe şi puteri imateriale care orientează şi mobilizează energiile vieţii noastre sufleteşti, intelective şi imaginative în direcţia realizării proiectelor existenţiale şi a scopurilor urmărite, deci şi a autorealizării. Din acest punct de vedere şi fără a teoretiza inutil, se poate spune că dacă spiritul nu poate fi definit decât ca fiind de esenţă imaterială, în schimb se poate accentua, pe urmele nu numai a idealismului tradiţional, dar şi a unor savanţi ca M. Weber, L. Von Mises ori M. Eliade şi I.P Culianu, că nimic pe lumea asta, în istorie, nu este mai real şi mai material, în ultimă instanţă, mai eficace decât spiritul: „tot ceea ce oamenii fac este consecinţa ideilor, doctrinelor, credinţelor şi mentalităţilor care le stăpânesc minţile"[5]. Teza nu e nici ea indiscutabilă, ştiu asta, dar în contextul de faţă e de bun augur să-i lăsăm intact privilegiul de a trece drept enunţ cu valoare de adevăr axiomatic; să mai precizăm totodată, că vorbim de repere *spirituale* şi nu de repere *intelectuale*, considerând, în sensul acreditat încă de Hegel, că spiritul nu e reductibil la intelectul discursiv analitic-disociativ, că spiritul în integritatea lui conţine inteligenţa raţional logică, dar şi sufletul omului. De asemenea, în accepţia dată vocabulei „spirit" suntem departe de antinomia excesiv teoretizată de L. Klages: „spiritul ca adversar al sufletului", înţelegând mai curând că spiritul este *floarea sufletului* („Nu vedem bine decât cu sufletul, esenţialul este invizibil pentru ochi" – ne încredinţează Saint-Exupéry!) şi că de-abia această comuniune spirit-suflet face posibil „enthousiasmul", în sensul etimologic elen al cuvântului, adică „însufleţit-de-zeu", preţiosul climat afectiv-spiritual intern, prin excelenţă personalizat, prielnic creaţiei în general, celei artistice îndeosebi. Privind prin această grilă comprehensivă putem accede mai lesne la concepţia potrivit

[5] L. von Mises, *Money, Method and Market Process*, Kluwe Academic Publishers, London, 1990, p.289, apud H.R. Patapievici, *Rolul doctrinelor în istorie*, în revista „22", anul VII, 10-16 aprilie 1996.

căreia viața și activitatea omului, inclusiv a artistului, este o continuă întrepătrundere a „mediului extern” cu „mediul intern”, o trecere graduală o transpunere a „obiectivului” în „subiectiv” și, invers, prin muncă și creație, a subiectivului și spiritualului în obiectiv și în materialitatea valorilor de cultură și civilizație. Or, tocmai în acest proces complex care e în fond identic cu însăși țeserea destinului nostru, ca destin al speciei, dar și ca persoană individualizată, are loc acea însuflețire, acel „hazard fericit” care determină ca lucrurile să fie ușor de făcut pentru că n-am încremenit în proiect, pentru că suntem „în-starea-prielnică-de-a-le-face”, cât putem mai bine, excelent, desăvârșit dacă s-ar putea. Ei bine, tocmai asta vizează și asta vor artiștii, într-o asemenea finalitate își încordează întregul lor potențial perceptiv afectiv, comprehensiv și tehnic. „Artistul la lucru” e de fiecare dată o ilustrare vie a stării-de-a-face despre care vorbește Brâncuși în aforismele sale, stare exemplară, dacă vrem, stare de grație în cuprinsul tainic al căreia „intuiția clarvăzătoare”, „ideea revelatoare”, „inspirația” se obțin prin disciplină, muncă și voință încordată, printr-o bine articulată „askesis”...Starea-de-a-face în artă, semnifică, după cât ne lasă să înțelegem mărturiile artiștilor înșiși, intrarea în alte ritmuri existențiale și spirituale decât cele pe care le-ncearcă eul nostru empiric, cantonat în îngustimile adaptării la constrângerile exterioare, semnifică tocmai eliberarea de asemenea îngustimi și angajarea plenară, dezinteresată, într-un alt timp, cel al creației și al eternizării duratei experențiale trăite, prin întruchiparea ei în opera de artă.

După aceste sumare deslușiri, despre care cu adevărat pot vorbi doar cei cuprinși în iureșul experienței facerii, mai rămâne să subliniem că arta, oricât ar fi ea „una cosa mentale”, dependentă în izvodirea ei de reperele spirituale ce-l animă pe artist, este organic legată de materia pe care o in-formază și deci calitatea operei de artă atârnă esențial de calitatea meșteșugului pe care l-a învățat și l-a exersat artistul. Iată ce citim în *Tratatul de pictură* a lui Cennino Cenini: „Baza artei și începutul tuturor acelor lucrări făcute cu mâna află că sunt desenul și culoarea. Aceste două părți cer să știi: să freci sau să macini culorile, să lipești, să întinzi o pânză pe cadru, să o grunțuiești cu ipsos, să răzuiești ipsosul, să-l netezești, să ornamentezi cu ipsos, să pui bol, să poleiești cu aur, să lustruiești, să legi culorile cu diferite cleiuri, să colorezi fondurile, să scoți tiparul unui desen folosindu-te de cărbune pisat, să adâncești

contururile, să cizelezi, să reliefezi contururile, să colorezi, să ornezi și să vernisezi pe lemn, adică pe panou”[6]. Acest lung citat face și mai constrângătoare afirmația conform căreia talentul artistic – oricum l-am defini – îl ai sau nu îl ai ca dotare naturală (ca dar ereditar sau ca vehicul al darului divin?) dar, oricum, el trebuie asumat cultural prin exersare, cultivare, ocrotire, trebuie, așadar, transformat, prin educație și autoeducație, în destin artistic. Ceea ce implică, indiscutabil, exersarea unor predispoziții și formarea aptitudinilor, a gustului și concepției artistice, a idealului artistic, asimilarea reperelor spirituale esențiale, frecventarea și cultivarea unor surse de inspirație și a unor teme predilecte concomitent cu ocolirea altora, dobândirea măiestriei profesionale ș.a.

3. Preocupat de problematica identificării articulațiilor și verigilor ce mediază interioritatea artistului cu contextul său social-existențial concret, cu „Zeitgeist”-ul contemporan am studiat o carte cu titlu provocator: *Mozart. Sociologia unui geniu* de N. Elias. Acest titlu nu-i o contradicție în termeni? Poate fi abordat sociologic ceea ce e unic, irepetabil, fără comună măsură, adică geniul? Se poate concepe și practica o astfel de cercetare științifică care își propune să descifreze „taina” unui astfel de geniu ca Mozart? Astfel de îndoieli m-au încercat, dar cartea s-a dovedit convingătoare, stimulativă, în tot cazul, lectura ei poate risipi definitiv una dintre prejudecățile de circulație în anumite medii artistic-intelectuale (sau pseudo...), anume prejudecata originalității, talentului, geniului care n-ar avea nevoie de asimilarea unor repere exterioare pentru a se putea afirma și valida. Din păcate, o astfel de facilă prejudecată are virtutea de a fi contagioasă fiindcă dă apă la moară instalării într-o comoditate capricioasă, în iluzia că reușita pe planul artei atârnă doar de spontaneitatea opțiunii, de noutatea excentrică a ideii, a gestului” etc. Dar, pe această cale, se ajunge la veleitarism și amatorism, la mediocrizarea și ratarea unor premise bune ce sunt însă deviate... Pe scurt, punând această problemă ne aflăm obligatoriu în situația de a evidenția câteva dintre implicațiile de ordinul pedagogiei artei pe care le ridică înțelegerea conexiunilor între nucleul intern-generativ și contextul extern al reperelor socio-culturale și spirituale. Este vorba de a regândi procesul didactic și relația maestru-discipol (profesor-student)răspunzând la câteva întrebări de bază: „cine este studentul „acesta” sau „acesta” și care este „orizontul lui de așteptare”?; ce trebuie să-i

[6] Cennino Cenini, *Tratat de pictură*, Ed. Meridiane, București, 1975.

„dau" eu ca dascăl – idei şi informaţii (cunoştinţe!) sau şi, concomitent, „stări de spirit", repere, atitudini? Care e finalitatea discursului didactic în învăţământul artistic? Care e raportul între informare şi transfigurare? Cum să transformi informaţia heteronomă în „materie primă" pentru travaliul artistic? Cum poate fi stimulată optim creativitatea artistică plastică a studentului, care trebuie să fie raportul optim, în cadrul procesului didactic, între diferitele discipline de studiu – disciplinele „practice" de specialitate şi disciplinele teoretice şi de cultură generală?

Toată lumea poate fi de acord cu ideea că artistul, înainte de a fi, prin opera sa, un puternic centru de iradiaţie spirituală, este, ca artist şi ca om, prin biografia şi experienţa sa un puternic centru de absorbţie. Acest adevăr l-a exprimat, expresiv şi tranşant, aş spune chiar memorabil, Marin Preda în felul următor: „Un răsărit de soare poate să fie o întâmplare magică care să ţină locul unei biblioteci. Cu condiţia ca, mai târziu, biblioteca în nici un chip să nu lipsească"[7]. „Din păcate însă – declara celebrul critic şi teoretician al artei plastice E. Gombrich – arta nu mai face parte din înalta cultură, dar, după mine, teoria care se predă în şcolile de artă, teorie îndreptată în întregime spre originalitate şi expresie subiectivă e falsă; ar fi nevoie să se predea mai ales devotamentul faţă de meserie şi să te uiţi pe tine însuţi. Gândiţi-vă la Morandi pe care îl respect enorm: făcea singur tot ce reuşea să facă cel mai bine, lucra rafinând calibrarea picturii sale"[8].

În această ordine de idei, consider că în procesul instructiv-educativ din facultăţile de artă, tocmai în scopul de a putea răspunde coerent şi responsabil întrebării „arta şi artiştii, încotro?" ar trebui, în mod concertat, la toate disciplinele de studiu, să orientăm atenţia şi interesul studenţilor noştri asupra următoarelor „repere spirituale" esenţiale:

a) conştiinţa apartenenţei organice şi profundă la spaţiul cultural-spiritual românesc, cu tot ce ţine de originaritatea şi de patrimoniul acestuia (sursă a inspiraţiei, temei al identităţii, cale spre universalitate) şi datoria resemnificării tradiţiilor autentice prin noile forme de creaţie artistică;

b) stabilirea modelelor supreme: la cine, la ce, în ce fel ne raportăm? Şi cultivarea curajului competiţiei cu acestea (testul decisiv al declanşării adevăratei vocaţii şi premisa autodescoperirii propriei traiectorii);

[7] M. Preda, *Creaţie şi morală – interviuri*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p.343.

[8] E.H. Gombrich, *Interviuri cu Enrico Palandri*, tradus în „Tribuna", nr.28-29/1993.

c) ocrotirea şi fortificarea resortului afectiv-spiritual motivaţional al actului artistic („Din dragoste pornim către artă şi din ispăşire o înfăptuim până la moarte, cu trudă şi cu o subjugantă obsesie" – se confesa Brăduţ Covaliu);

d) asimilarea sistematică a ideilor – veritabile concentrate informaţionale, pietre unghiulare ale oricărei structuri de gândire – şi prefacerea acestora în „stări de spirit", în „nuclee ideo-afective" şi atitudini prielnice creaţiei. (Cultura, observa cu fineţe M. Ralea, înseamnă în cele din urmă transformarea ideilor în sentimente[9] iar M. Preda preciza că scriitorul, artistul în general, are nevoie de o experienţă afectivă pentru a se convinge de adevărul unei idei[10]);

e) contracararea pericolului „prăbuşirii în cotidian" (prin aservirea talentului faţă de diferite mode şi „raţiuni conjucturale") şi formarea idealului artistic ca ideal profesional estetic, moral uman. („Trebuie să ai o înaltă idee nu despre ceea ce faci, dar despre ceea ce vei putea face cândva. Fără de care nici nu merită să lucrezi" – spunea E. Degas unui interlocutor);

f) stimularea creativităţii artistice, plastice prin abolirea locurilor comune, a clişeelor, a blocajelor de diferite provenienţe şi promovarea cu consecvenţă şi eficacitate a ideilor novatoare, neconformiste, venite din cuprinsul variatelor teritorii ale cunoaşterii şi experienţei, ale confluenţelor, convergenţelor şi interferenţelor dintre acestea, fructificate pe tărâmul artisticului, ale mesajelor diverselor culturi şi civilizaţii istorice rezultate din analiza comparativă a acestora (experienţa artistică dovedeşte indubitabil că cele mai fertile situaţii creative apar din interconectările unor idei şi repere culturale sau experenţiale care aparent sunt fără nici o legătură, ba chiar sunt antagonice);

g) cultivarea sentimentului de respect faţă de muncă şi valoare oricare ar fi aceasta şi oricui i-ar aparţine (e neîntreagă acea educaţie estetică-artistică ce-şi permite să despartă sau să ignore întrepătrunderea organică a sferei artei cu sfera moralei; în mod foarte clar esteticianul englez Newman ne atrage atenţia că „excelenţa estetică a unei opere e o funcţie a caracterului moral al artistului". Normal că aşa ceva nu se vede

[9] M. Ralea, *Portrete, cărţi, idei*, cap. *Observaţii de bun simţ asupra culturii*, E.P.L.U., Bucureşti, 1996, p.240.

[10] M. Preda, *Op. cit.*, p.122.

de la început, de aceea trebuie pe îndelete arătat şi dovedit cum, finalmente, a fi moral înseamnă a avea simţul valorilor, şi invers).

Sunt convins că insistenţa noastră, a dascălilor, asupra cultivării acestor repere spirituale – evident „lista" lor e deschisă – ca şi câştigarea adeziunii şi fidelităţii studenţilor faţă de ele reprezintă o cale bună care să stimuleze şi să garanteze calitatea stării-lor-de-a-face.

SIMBOLUL TEOLOGIC ÎN EXPERIENŢA UMANĂ EXPRIMATĂ ARTISTIC[1]

I.P.S. Florentin Crihălmeanu
Episcop al Eparhiei Greco-Catolice Cluj-Gherla

Studiile şi cercetările ştiinţifice moderne au demonstrat, ca un fapt indiscutabil, că de când există „omul" sau ceea ce ştiinţa numeşte *Homo sapiens*, el este prin crearea sa *Homo religiosus* şi prin natura sa *Homo symbolicus*. Ceea ce înseamnă că acesta trăieşte: există, simte, acţionează şi se desăvârşeşte în cadrul şi prin intermediul unui „univers simbolic".

„Sacrul" şi „simbolicul" care îl exprimă fac parte din însăşi structura intimă a omului. O structură deschisă spre divin, spre un Dumnezeu personal, cu care omul simte nevoia de „a dialoga", prin intermediul unor simboluri ce reprezintă realitatea sie-însuşi şi a celorlalţi.

Specialiştii afirmă că omul din totdeauna a gândit prin simboluri. Nimic nu poate pătrunde în mintea umană dacă nu este mai întâi redus la simbol şi nimic nu poate fi reexprimat sie-însuşi sau semenilor decât prin intermediul simbolurilor. Astfel spre exemplu: gestul, cuvântul, scrisul, sunt doar câteva dintre cele mai frecvente modalităţi de exprimare simbolică[2].

[1] Expunerea „*Simbolul teologic în experienţa umană exprimată artistic*" însumează câteva consideraţii cu privire la prezenţa simbolului în artă, în general, şi în iconografie în special, sintetizând idei din gândirea teologică a două personalităţi în acest domeniu. Sunt doi teologi laici: unul oriental, Pavel Nicolajevic Evdochimov, şi celălalt occidental, Tommaso Federici, cu o gândire teologică foarte apropiată.

[2] Bineînţeles pentru a recepţiona mesajul, el trebuie întâi perceput apoi „decodificat" şi în fine înţeles.

Cel mai elocvent exemplu sunt copiii. Copiii de orice cultură din lumea întreagă, antică şi modernă, înainte de a fi „educaţi" de către adulţi, sunt capabili să gândească şi să se exprime prin intermediul simbolurilor într-o manieră completă, totală[3].

Rolul simbolului este acela de „a uni"; etimologia cuvântului, ca şi istoria lui ne spun aceasta. Dacă συν-βαλλω înseamnă „ a pune împreună", desemnând întreita dimensiune a unirii: cu Dumnezeu, cu sine-însuşi şi cu aproapele, δια- βαλλω, prin opoziţie, înseamnă „a separa", desemnând întreita dimensiune a separării: de Dumnezeu, de aproapele şi de sine însuşi[4].

Din punct de vedere istoric vorbind „simbolul" îşi are originea într-o unitate care se rupe şi continuă să existe numai cu scopul restaurării unităţii primare[5]. Putem să afirmăm că simbolul este o „punte" care uneşte două tărâmuri: realitatea materială şi cea spirituală, vizibilul şi invizibilul, prezenţa şi absenţa. Prin intermediul simbolului, o realitate spirituală absentă cunoaşterii noastre, devine prezentă, pornind de la o realitate imediată, perceptibilă.

Cunoaşterea simbolică este mereu indirectă, ea apelează la facultatea contemplativă a spiritului, la imaginaţia adevărată, evocatoare şi invocatoare, astfel ca mintea să descopere mesajul simbolului şi să surprindă caracterul său epifanic, de prezenţă simbolizantă, dar reală, a transcendentului.

Prin el însuşi, simbolul provoacă manifestarea şi cauzează percepţia acelei realităţi. Astfel încât „aici, pentru noi, acum" şi mereu, existenţa acestui simbol devine o „prezenţă" eficace şi operantă a acelei „absenţe".

Simbolul există şi operează în interiorul unui complex „univers

---

[3] Priviţi copiii jucându-se; se joacă inventând, imaginând, „creând" în mintea lor, cu uşurinţă, cu bucurie, în deplină libertate şi trăind din plin activitatea lor ca pe un act solemn, important.
Jocul este „fără scop dar plin de sens". Nu are un scop căutat imediat, este doar o „celebrare" în sine, dar ceea ce se celebrează, se simbolizează, se trăieşte şi se actualizează. Aceasta este gratuitatea şi actualitatea jocului. Gratuitatea pură şi simplă a acţiunii fără nici o altă finalitate, fără un alt scop, este caracteristică doar copiilor, artiştilor şi marilor sfinţi, misticilor (din R. Guardini, *Lo spirito della liturgia*, ed. Morcelliana, Brescia, 1980, pp. 74-89).

[4] Nu întâmplător cuvântul „diavol" derivă tocmai de la această etimologie greacă.

[5] Ex. o placă de piatră, un inel, un manuscris sau alte obiecte sparte sau rupte, pentru ca doi prieteni care se despart sau doi parteneri (contractanţi) să le păstreze ca semn de recunoştere reciprocă pentru descendenţi sau ca şi semn de recunoaştere a obligaţiei contractate.

simbolic". A pătrunde în acest „univers simbolic" înseamnă a pune în funcţiune „percepţia simbolică", prin care se dezvoltă „gândirea simbolică", atât de bogată şi dătătoare de viaţă.

Revelaţia divină se exprimă în cadrul „universului simbolic-biblic", în care totul este perceptibil în dimensiunea spaţio-temporală a creaţiunii, prin intermediul unui complex de simboluri, exprimat în „limbaj uman".

Să ne întoarcem la începutul artei creştine, în catacombe întâlnim o artă a „semnelor". Scopul este pur didactic: se proclamă Mântuirea prin intermediul unor semne: peştele[6], ancora, pâinea, vinul, via sau arca lui Noe, Moise, „Bunul Păstor" nu reprezintă pe Domnul Isus Hristos istoric, dar exprimă ideea că Mântuitorul ne mântuieşte. Sunt de fapt afirmaţii desenate, care transmit un mesaj simplu şi direct. Mesaje spirituale, transpuse în imagini vizuale.

Absenţa oricărei arte marchează aici momentul decisiv al destinului însuşi al acestei arte. Monumentala creaţie artistică antică (în marea ei majoritate religioasă), trecând prin propria moarte, se scufundă în apele botezului, - simbolizate aici de acele „de-semne" din catacombe -, pentru a ieşi din apele botezului în zorii secolului al IV-lea sub forma ne mai văzută până atunci, a strălucitoarelor *icoane*.

Este arta înviată cu Hristos, nu e doar semn, nici tablou, ci este *Icoană*, simbol al *Prezenţei*, viziunea liturgică a misterului care devine imagine.

„A asculta" şi „a contempla" sunt cele două verbe principale pentru credinţă: „*Ceea ce am văzut şi am auzit, vă vestim vouă ca şi voi să aveţi împărtăşire cu noi*" (1 Ioan, 1,3).

Icoana pentru credinţa creştină este complementul necesar al *Cuvântului biblic*. Orice refuz de o parte sau de alta are consecinţe negative asupra credinţei.

Cuvântul biblic ascultat şi meditat, atunci când este construit în forme arhitectonice, se materializează în monumentalele Catedrale, atunci când este cântat şi reprezentat pe scena sacră după rânduiala cultului, alcătuieşte Divina Liturghie, iar atunci când este scris în mod misterios şi oferit spre

---

[6] Peştele este simbolul întrupării. Iniţialele cuvântului grec „peşte" constituie un rezumat al credinţei (prin descifrarea -ΙΧΘΥΣ- Isus Hristos Fiul lui Dumnezeu Mântuitor).

rugăciune şi contemplaţie, într-o adevărată „teologie vizuală”, alcătuieşte *Icoana*.

Evdokimov afirmă: *„Arta trebuie să aleagă între a trăi pentru a muri şi a muri pentru a trăi”*, iar Gogol aprofundează spunând: *„Dacă arta nu îndeplineşte miracolul de a transforma sufletul spectatorului, atunci nu este decât o pasiune trecătoare”*.

Funcţiunea liturgică a *icoanei*, nu este aceea de a trezi o emoţie artistică trecătoare, ci aceea de a trezi şi a dezvolta un alt simţ, simţul simbolic, mistic.

Icoana este de fapt un cumul de simboluri: începând de la strălucirea fondului (care ne transpune dincolo de timp şi spaţiu), inscripţionarea, culorile utilizate, disproporţia feţelor, poziţia personajelor reprezentate şi chiar tehnica „perspectivelor inverse”, sunt simbolice.

Rugăciunea contemplativă trece dincolo de aspectul exterior al *icoanei*; artistul dispare în faţa tradiţiei care vorbeşte prin *icoană*; opera artistică lasă locul teofaniei, iar omul, cuprins de o revelaţie fulgerătoare se închină în semn de adoraţie şi rugăciune.

Arhitectura unei catedrale, frescele, *icoanele*, obiectele de cult, sunt şi membre ale aceluiaşi trup, pătrunse de aceeaşi viaţă tainică, sunt integrate în Misterul liturgic. De aceea „limbajul *icoanelor*” trebuie explicat plecând de la Misterul divin pe care l-am primit prin Botez, sigilat prin Mir-ungere şi pe care îl trăim prin Celebrarea Euharistică.

În cursul Celebrării Liturgice, imnografia liturgică este compusă în directă conexiune cu momentul celebrativ şi îl exprimă prin cântări; Misterul liturgic îl face să devină realmente „prezent” şi transmite încărcătura spirituală *icoanei*, „oglinda” pământească a Misterului celebrat.

În funcţiunea ei liturgică *icoana* este o simbioză de sens mistic şi prezenţă, ea consacră timpul şi locul în care se află, transformând o simplă locuinţă într-o mică biserică, transformând viaţa unui simplu credincios, într-o rugăciune, continuă, interiorizată.

Sub influenţa puternică a „raţionalismului” contemporan, arta sacră tinde să renunţe tot mai mult la aspectul misterului-simbolic. Astfel rupând „canoanele iconografice” îşi regăseşte independenţa. Viziunea ei, mereu subiectivă, nu rămâne integrată în Misterul liturgic. Ea continuă să abordeze în mod plastic „subiecte religioase”, dar pierde limbajul misterului, limbajul

sacru al simbolurilor şi ca urmare pierde suflul transcendent al *Prezenţei*. Acesta este motivul pentru care arta pe care o găsim în anumite biserici, este de fapt foarte săracă tocmai în dimensiunea ei sacră. Arta sacră devine artă simplu religioasă înderptându-se mai mult spre portretistică, peisagistică sau artă decorativă. Este o artă subiectivă care exprimă mai mult sentimentul religios (pietismul).

„Criza actuală a artei sacre nu este la nivel estetic ci religios”, afirmă pe bună dreptate Evdokimov.

Refuzul *icoanei* provine de fapt din ignorarea progresivă a Cuvântului Scripturii, a scrierilor Părinţilor Bisericii şi a simbolismului liturgic[7]. Pierzând Cuvântul sacru, arta pierde legătura organică dintre conţinut şi formă, şi ca urmare riscă să piardă şi imaginea sacră.

„Hristos este imaginea (εικών) Dumnezeului invizibil” (Col.1, 15), scrie Sf. Pavel colosenilor, exprimând faptul că umanitatea vizibilă a Domnului Isus Hristos este *icoana* Divinităţii Sale invizibile. Ea este „vizibilul Invizibilului”.

Dar pentru a „vedea” chipul frumuseţii inexprimabile a *Arhetipului etern* (Tatăl), Unica *Icoană* vizibilă a Dumnezeului invizibil trebuie privită cu un ochi „purificat” prin Iluminarea Spiritului Sfânt, după cum spune Sf. Vasilie cel Mare.

Această funcţiune revelatoare pe care o posedă umanitatea lui Hristos, luminată prin puterea Spiritului Sfânt, este practic adevărul fiecărei fiinţe umane: Omul este cu adevărat şi realmente om numai în măsura în care reflectă divinul. Este minunatul har şi minunata vocaţie a fiecărei creaturi umane, de a fi „oglindă” a celui Necreat, „imagine (*icoană*) a lui Dumnezeu”.

„Dacă fiecare om creat după „imaginea” lui Dumnezeu este (sau trebuie să devină) ***icoană*** *vie a Sa, cultura noastră nu poate fi altceva decât* ***icoana*** *Împărăţiei cerurilor”*, gândeşte Federici, deoarece *„cultura adevărată este aceea născută din cult şi care tinde mereu să-şi regăsească originile ei liturgice”*.

Omul de ştiinţă, gânditorul, filozoful, şi mai cu seamă artistul, fiecare

[7] Iconoclaştii înţelegeau simbolurile, dar din cauza concepţiei lor despre artă ca şi imitaţie, simplă copie, refuzau să accepte caracterul simbolic al icoanei şi ca urmare nu credeau în prezenţa tainică a Prototipului Însuşi în imagine. Ei nu au înţeles faptul că alături de reprezentările vizibile ale unor alte realităţi vizibile, există şi o artă cu totul diferită, în care imaginea prezintă „vizibilul invizibilului” reprezentând astfel un autentic simbol.

în domeniul său, ca adevăraţi „preoţi" sunt chemaţi să facă din propria cercetare, un sacrament care să transforme orice formă a culturii noastre, într-o teofanie: să cânte Numele lui Dumnezeu prin intermediul ştiinţei, al gândirii, al artei.

Meditând Cuvântul Scripturii, contemplând ***Icoanele***, celebrând Misterul, la Lumina Harului sfinţilor, devenim şi noi mereu mai mult „*icoane*", persoane capabile de dialog, de încredere, de bucurie, de caritate, de iubire şi de sfinţenie.

„Acelora care cunosc şi primesc viziunile în forme şi în chipuri pe care Dumnezeu Însuşi le-a dat, şi pe care Profeţii le-au văzut; celor care păstrează tradiţia scrisă sau orală, venită de la Apostoli şi părinţi, şi care din acest motiv, reprezintă în imagini cele sfinte şi le venerează, pomenire veşnică să le fie". Amin.

(Synòdicon grec, - din oficiul Duminicii a I-a a Postului Mare *Duminica înălţării sfintelor şi cinstitelor icoane sau a „Ortodoxiei").*

DIXIT GRATIAS.

BIBLIOGRAFIE

Biblia, Ed. Inst. Bibl. Mis. al B.O.R., Bucureşti, 1982.

Novum Testamentum, Graece et Latine, Nestle E. - Aland K., Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1990.

Basilio di Cesarea, *Lo Spirito Santo*, „Collana di testi patristici" 106, Città Nuova Ed., Roma, 1993.

Evdokimov P., *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, Ed. Paoline, Cinisello balsamo, 1990.

Federici T., *Cristo e l'uomo Icona di Dio*, P.U.U., Roma, 1989.

Id., *Cristo Icona del Padre nello Spirito Santo*, P.U.U., Roma, 1989.

Id., *L'icona della Santa Theotókos la semprevergine Madre di Dio*, in *Nuove prospettive della Mariologia*. a cura di L. Crociani, „Collìgite..., SS. Annunziata, Firenze, 1993.

Vagaggini C., *Il senso teologico della Liturgia*, Ed. Paoline, Roma, 1965.

AISTHESIS, GNOSIS ŞI APOCALIPSIS SAU DESPRE CHIP-PERSOANĂ ŞI CHIPURI

Pr. Dr. Ioan Chirilă
Facultatea de Teologie Ortodoxă, Universitatea „Babeş-Bolyai"

Sf. Maxim Mărturisitorul[1] ne vorbeşte despre existenţa paradigmatică din veci a elementelor creaţiei în Dumnezeu. El ne spune, de asemenea, că fiecare ipostas creat îşi are părtăşia sa, prin raţiunea sa divină, prin logosul său, la Logosul Hristos şi prin Aceasta la Dumnezeu Treime. Această existenţă este una de tip dinamic, este o conjugare continuă a dinamisului intratrinitar în planul temporal şi spaţial al creaţiei de către actul concurgerii raţiunilor divine din lucruri spre telos-ul, realizat deja în Dumnezeu, pentru care au fost create. Este vorba despre un *genesis*, *dinamis* şi *statis*[2], sau mai bine spus *ekstasis*.*Genesis*-ul este un act constituit ca dar creaţional; *dinamis*ul este un dar creaţional ce revendică orice element al creaţiei pentru realizarea dimensiunii teandrice a existenţei sale dinamice;ek*stasis*ul şi nu enstasisul, care poate fi o stare pur pasivă, este o asumare dinamică a ipostasului raţional sau chiar a raţionalităţii creaţiei pentru continua gnoie en-Theos, pentru theoria. Rezultă cu uşurinţă faptul că nu este vorba despre o pasivitate,de o stare inertă, ci despre o participaţie activă şi doxologică a

[1] Sf. Maxim Mărturisitorul apud L. Thunberg, *Microcosmos and Mediator. The Theological Anthropology of Maximus the Confessor*, Lund, 1965, pp. 351-459.

[2] P. Florensky, *Noua Creaţie, întâlnire a Divinului cu umanul*, în Rev. „Statăi po iskusstvu", p.57 passim.

creației la incomprehensibilul frumuseții și adâncimii dumnezeirii.

Dacă omul este coroana creației[3], dacă el este rațiunea lucrurilor create și rațiunea prin care ele se întorc doxologic la Creator, înseamnă că această rațiune participă ekstatic la concluzia divină „ și iată toate erau bune foarte" (Facere 1,31). Ori această participare nu este una strict determinată de aisthanomaim -de perceperea cu ajutorul simțurilor- ci de o participație a integralității dihotomismului[4] uman, o conjugare dinamică a unității dintre rațiune, voință și sentiment.Ruperea acestei unități prin actul volițional distinct de voința divină[5] va genera perceperea frumosului și a binelui ca realitate externă și nedesăvirșită. Este în fapt tocmai autoexcluderea omului din binele și frumosul inițial, o individualizare a propriei sale rațiuni care are o capacitate de cunoaștere senzorială mult mai evidentă decât cea rațională: simțea frigul, frica, foamea, ș.a. De aceea se impune omului direcția redescoperirii aisthesisului ca „facultate de a percepe prin inteligență, acțiunea de a înțelege"[6].

Chip și asemănare ; bine și frumos ; plăcere și durere – etape ale definirii și dezvoltării persoanei.

Durerea, ca lipsă a binelui și a frumosului, nu presupune o cădere a omului din starea de raționare, ci tocmai direcția pervertită de evoluție individualizantă a acestuia, o denaturare a grilei sale de elecție axiologică. Dacă binele izvora din unitatea creației, acum el este parțial, dar nu prin natură, ci prin intermediul rațiunii umane care-l percepe limitat și-i imprimă o dimensiune limitativă. Orice definiție poate fi limitativă dacă din ea lipsește elementul relațional. Să nu fiu înțeles greșit, nu pledez pentru constituirea creației ca un lanț trofic ce se năruie prin lipsa unei verigi, ci pentru constituirea creației pe orizontală în forma unitar organică și disponibilă din sine, faptic spre verticalizare. Nu răsturnăm copacii ca să aibă rădăcina în cer, acolo le este forma paradigmatică, ci-i revelăm artistic în splendoarea

[3] P.Țuțea, *Omul, tratat de antropologie creștină*, Ed. Timpul, Iași, 1992.
[4] A se înțelege dihotomismul în sensul pe care i-l exprimă părintele D. Stăniloae în capitolul „ Omul ființă spirituală în trup", *Teologia Dogmatică Ortodoxă*, vol. I.
[5] Ne referim la una din cererile Rugăciunii Domnești: „ Facă-se voia Ta, precum în cer așa și pe pământ". A se vedea interpretarea cererii la Arhim. I. Popovici care vorbește despre „ conformarea voinței noastre cu voința divină".
[6] Platon, *Phedon*, 240 c, „ aisthisin aisthanesthai".

lor ca spațiu de odihnire, de adumbrire, pentru celelalte creaturi, după cum spune psalmistul: „locașul cocostârcului este în chiparoși" (Ps. 103). Această pogorâre a păsărilor peste ei, peste copaci, este de fapt o „ekenosen tou ouranou" simbolică, a cerului pe pământ. Nu pot să nu mă gândesc acum la urcarea despre care vorbea Platon. Se urcă acești filosofi ai creației în cer și-i fură înțelepciunea ca să ne-o aducă nouă. Sosiți pe pământ, ca nobilul Pelican sau ca pasărea spin, se fac icoană a jertfei de bunăvoie pentru descendenți. Iată aici o continuă iconire, o pedagogie aproape cantemiriană din care transpare o singură învățătură: logos-ul fiecărui ipostas creat este datul creațional prin care avem părtășie la Logosul-Hristos și prin El la Tatăl; logosul acesta chiar învăluit în materie este destinat nu materializării grosiere, ci subțierii, spiritualizării, fiindcă și animalele ne arată că el este destinat veșmântului asemănării. De aceea omul este chip real și asemănare virtuală a dumnezeirii atâta vreme cât rămâne ca element activ și conștient al teandriei eclesialului creației. Altfel, el este doar un fiu risipitor, și-a luat bucata de pământ din mâinile ziditorului și a plecat în lume. În acest caz putem conchide, pentru lumea artelor, că aisthesisul nu este o capacitate individuală strictă, ci calea în care ipostasul uman își afirmă capacitatea sa relațională, dialogică, unificatoare a creației.

A impune un exercițiu al aisthesisului personal ca realitate autonomă și absolută înseamnă a cădea în pelagianism[7]. De aceea artistul trebuie să parcurgă o etapă a catharsisului, care după spusele D-lui S. Dumitrescu, cu smerenia de rigoare, poate fi receptată ca premergere a chenozei hristice realizată tipic în chenoza artistului percepută ca participare dinamică la un act revelațional al iluminării. Artistul și opera intră astfel în circuitul revelațional natural și se constituie în pedagogii spre frumosul inițial.

Catharsis, chenoză și iluminare ca etape ale revelării dinamismului chipului.

Catharsisul este un termen folosit de Aristotel pentru a defini efectul purificator al artei, rolul acesteia de a-l elibera pe om de pasiunile josnice. Golirea de pasiunile josnice are o dimensiune formativ spirituală. De aceea catharsisul revendică persoana artistului pentru un cadru eclesial, adică

[7] Erezie ce promovează ideea că omul își este suficient sieși pentru a realiza mântuirea personală, că nu are nevoie de har. Oare poți fi pictor sau iconar fiind în afara harului?

nu o izolare seacă, o abstinență pentru un scop tranzitoriu, ci o abstinență-restaurare spre veșnicie.Acesta este izvorul înveșnicirii operei și implicit a artistului. Din adevăratul artist rămâne numele pe operă, dar ea, opera, este radiografia artistului sau tehnic spus ea este ADN-ul său artistic.

Dar să revenim la catharsis. Catharsisul este simultan un exercițiu de golire și de umplere, o revenire la Prototip, fie el doar Adam înainte de cădere. Dar nu numai.Catharsisul este în același timp o înălțare a omului spre apele cele de sus din care adăpându-și setea generată de necunoaștere și curățit baptismal se revarsă în lume, prin operă, ca iluminat și ca iluminare. Catharsisul te face candelă aprinsă în mâna lui Diogene în timpul căutării omului din noi, el te ascunde în lumină, iar în lumină fiind, de fapt ești în adevăr și în suprema libertate din care te dăruiești ca verticalitate și verticalizare a creației.

Catharsis și restaurarea „chipului" spre „asemănare".

Etapa catharsisului este un element constitutiv fundamental al actului creației artistice întrucât urmărește scoaterea artistului din mrejele pasiunilor inferioare. Ce însemnează acest lucru din perspectiva teologiei morale? Însemnează înscrierea omului în starea sau fluxul restaurării propriei ființe prin restaurarea afectelor la direcția lor inițială, adică o convertire a omului din subiect al consumismului în obiect al revelării pneumatoforiei în proces de realizare. Așadar, catharsisul însemnează restaurare a planului volițional ce a suferit în special la nivelul sentimentalului care și-a pierdut capabilitatea elecției axiologice juste, esențiale, și a trecut de la viața rațională la viața irațională, a trecut de la *athanatos* la *nekrotes*, de la adevărata plăcere la plăcerea generatoare de durere. Caracteristicile și înclinațiile deiforme ale chipului lui Dumnezeu din noi au deviat de la direcția și funcționalitatea lor naturală,în acord cu rațiunea lor conaturală, s-au deformat, au fost supuse naturii iraționale, și însușirile acesteia au fost îmbrăcate de om ca haine de piele[8]. Catharsisul este din această perspectivă etapa restauratoare a omului în cadrele raționalității inițiale, firești, în care mersul său, dinamica sa, este convergent spre asemănarea cu Dumnezeu, iar crearea, lucrul mâinilor lui, este o conturare sau evidențiere a revelării chipului în cadrul procesului de umplere

[8] Panayotis Nellas, *Omul – animal îndumnezeit*, Ed. Deisis, Sibiu, 1994, pp.7-23.

a creației (a lumii) de chip.

Dumnezeu nu revelează negativul pentru că îi este total străin. De aceea anti-arta este rezultatul unui om ieșit din comuniunea și unitarul creației, a unui om autonom și autarh care s-a individualizat în actul catharsisului nesesizându-i dimensiunea transcendentă determinată de dialogarea cu Dumnezeu. Această dialogare este în fapt adăparea din apele cele de sus, este așezare artistului în revelație și în revelare. Dar cum omul, ca realitate personală creată, este limitat la vorbirea sa despre Dumnezeu, chiar în cadrul artei, este în elementele asemănării și nu a unei contopiri omousice, de unitate de ființă. Conștientizarea acestui adevăr scoate pe artist din irațional și prin relațional îl așează întru asemănarea ce determină în lume iluminarea ca marcare pregnantă a evidenței revelației naturale în care cea supranaturală este cuprinsă ca dat potențial ce a devenit act desăvârșit în Hristos.

Aisthesis, gnosis și apocalipsis

Aisthesisul este un areal în care se întâlnește Platon cu Aristotel în dimensiunea sophiei active sau lucrătoare, fiindcă Platon marca reînscrierea simțurilor în planul înțelepciunii creatoare, iar Aristotel, prin catharsis, sublinia necesitatea ieșirii omului din cadrul plăcerilor inferioare. Din această întâlnire, academic-peripatetică a filosofilor, rezultă două elemente comune stabile: *urcarea*-la Platon, ca deschidere a umanului Revelației, iar la Aristotel ca ieșire a omului din para-rațional, din amoral - *înțelepciunea*. Deci cunoașterea prin urcare și înțelepțire, prin revelare. Să mă exprim în termenii titlului: gnosisul realizat prin aisthesisul restaurat la dimensiunea sa sophianică extinde și permanentizează în creație apocalipsisul divin. Iar apocalipsisul este izvorul bucuriei veșnice prin care noi o putem pregusta pe aceasta chiar fiind încă în timp și în acest trup. El nu are niciodată o nuanță înfricoșătoare, așa cum este prost întrebuințat termenul azi, ci în transcendența sa este revendicatoare a creatului pentru îmbrățișarea hristică, căci El coboară ca să-și îmbrățișeze chipul din noi[9].

În aceste cadre ale demersului nostru isagogic se poate observa că evenimentul artistic, comportând o dimensiune revelatoare, este ascendent și unitar în evoluția sa,iar ceea ce se sustrage de la această trăsătură poate

[9] *Idem*, p.30-34.

deveni cu uşurinţă obiectul anti-artei. Ascenderea sa vizează urcarea artistului în planul hristo-formei, aşezarea sa *en - Hristo* şi revelarea prin lucrări concrete a atmosferei beatice generate de unitatea de chip în care te-ai regăsit şi nu multiplicitatea de chipuri.

Despre chip-persoană şi chipuri.

Am amintit de multiplicitatea chipurilor. Să nu se creadă că dorim a crea ideea unicităţii fizionomice. Nu este vorba despre aşa ceva. Ci dorinţa noastră expresă este de a crea posibilitatea sesizării bogăţiei de sensuri a termenului chip şi anume : nu se ajunge la unitatea de chip după natură, ci la unitatea de chip după raţiune-raţionare, voinţă şi sentiment - receptate ca triadă de manifestări energetice ale omului - deplin concordante cu cele revelate de Hristos. Este vorba de un modus vivendi de tip hristic, fiindcă a voi ca Hristos, a gândi ca El, a simţi agapic ca Mântuitorul înseamnă a plini, a face voia Tatălui prezentă şi activă pe pământ precum în cer. Chipul este unul dar devine persoană prin Tu-ul din faţa sa care-l subiectivizează[10]. Chipul este unul,ipostazele sale temporale sunt multiple. De aceea actul artistic revendică exerciţiul aisthesisului pentru planul sophianic de realizare a sa. Numai aşa actul artistic poate fi încadrat în dimensiunea sa specific revelatoare. Opera de artă este o întrupare a personalităţii artistului ca plasticizare a *genesis*ului în *dinamism*ul ek*stasis*ului consumat în *iluminare*.

Punctul de plecare şi centrul teologiei chipului este pentru Sfinţii Părinţi învăţătura Sf. Ap. Pavel. El ne spune că Mântuitorul Iisus Hristos este „ikona tou Theou", că El este „chip al lui Dumnezeu"[11]. În epistola către Coloseni el zice : „Care este Chip al lui Dumnezeu celui nevăzut, mai-întâi-născut decât toată zidirea, pentru că în El s-au zidit toate, cele din ceruri şi cele de pe pământ, fie tronuri, fie domnii, fie stăpânii, fie puteri; toate s-au zidit prin El şi pentru El; şi El este mai înainte de toate, şi toate întru El sunt aşezate; şi El este şi Capul Trupului care este Biserica" (Col. 1, 15-18). Ceea ce este remarcabil în acest text este faptul că el reprezintă nu o învăţătură triadologică, ci una pur cosmologică şi antropologică. Dar, coroborând exprimările pauline şi cele exegetic patristice cu expresia părintelui Stăniloae „Sfânta Treime structură a supremei iubiri" putem deduce că acest expozeu paulin are în sine o icoană a eclisiei care reflectă dinamica soteriologiei realizate de Treime

[10] Pr. D. Stăniloae, *Iisus Hristos sau restaurarea omului*, Sibiu, 1943.
[11] P.Nellas, *Op.cit.*,p.7-44.

în Hristos : Hristos-chip al Dumnezeului celui nevăzut ; cosmosul-loc al picioarelor tronului slavei sau loc de odihnire a poalelor veşmintelor Lui şi antroposul-omul-izvor de grăire a lui Dumnezeu către cosmos, raţionalitate a lumii şi a lucrurilor, dacă vreţi decodor al mesajului divin la nivelul interrelaţiei fonice de la sau dintre elementele creaţiei. Dar aici nu mai poate fi vorba despre o cunoaştere pur senzorială, aşa cum ar indica definiţia elementară a aisthesisului, ci de o conjugare activă a triadei de atribute ale spiritualităţii omului : raţiune, voinţă şi sentiment. Fiindcă a pune sentimentul ca şi cap al manifestărilor noastre, înseamnă a stagna întru îngroşarea materialităţii fiinţei umane, întru devenirea sa în consumator sau obiect al consumului, fapt care introduce în creaţie tragismul pervertirii plăcerii din scop în mijloc al existenţei.

Aşadar, pentru a încheia gnomic vom spune : aisthesisul trebuie să se realizeze ca eveniment estetic după parcurgerea etapei catharsisului, a recapitulării noastre întru Chip şi în deplina conştiinţă că suntem promotori ai revelării autentice în sânul creaţiei.

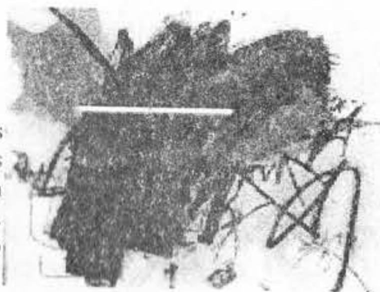
Artistul trebuie să ştie că opera se adresează simţualităţii, dar în primul rând ea trebuie să se adreseze spiritului şi să reflecte spiritualul pentru a contribui la relansarea aisthesisului autentic şi restaurator al kalokagathiei iniţiale.

El este cel prin care se caută identitatea realităţii în această lume răsturnată care foloseşte prost capacitatea sa apocaliptică-revelatoare. Arta care aduce linişte sau creează întrebări existenţiale este cea care a transformat aisthesisul din act biologic, (ex. Tactilism!), în act spiritual sofianic. De aceea repet : Aisthesisul este o cale prin care raţiunea umană îşi afirmă funcţia conducătoare şi stăpânitoare atunci când are finalitate plăcerea şi nu când este un mijloc al plăcerii. El este alături de gnosis şi apocalipsis un mod de a ne aşeza, prin redescoperirea fărâmelor frumuseţii iniţiale, în Dumnezeu, în Prototipul adevăratei arte.

AUTOPOIESIS[1] OF A JOURNEY

Frederick D. Bunsen[2]
Artist plastic, Visitig profesor la Universitatea de Artă şi Design

Abstract: A combination of applied systems theory and dynamic observation illustrates how a professional painter-artist deals with the creation of yet undetermined states, i.e. developing a painting, or daring a journey into the unknown.



1999 by FD Bunsen,50 x 80 cm, tempera on canvas, Sammlung G Waltz Stuttgart

"When do you go to Bulgaria", my colleagues asked, although I corrected them again and again they still didn't seem to get it. "It's Romania", I said, "and don't ask me how long I'll be there, or exactly what I'll be doing when I get there". No prescribed goals, no anticipated rewards, no security, and best of all, in the middle of an icy Winter and heaven knows, with people I don't even know - answers which met with little understanding of what might ever be gained from such an undertaking.

Romania, the "Terra Incognita" in the minds of many western Europeans, had become an obsession for me. My decision to go there depended neither on financial security nor on extrinsic goals: Or as the singer, Janis Joplin once put it, "Freedom's just another word for nothing left to loose". A trip to Romania conjured the impression of an enticing, white, gesso canvas awaiting its first brush stroke.

Recently an article in the Frankfurt Allgemeine Zeitung caught my eye, suggesting that the artist could serve as a model to the industrialized world of deregulation: The artist traditionally takes high risks for the sake of creativity; if managers could learn from that example? I recall an exhibition opening where a businessman brazenly asked if I could survive on art, in other words, if I earned enough from selling art to support myself. In reply, I deliberated about taking more risks and reaching more goals through art, because the creativity in art systems was not structured on economics (the gentleman evaded further conversation).

I'm forever fascinated by how people interact with their environments, of how they act and react in day-to-day situations, seeing and surviving on what their systems and power of observation afford them. Sometime in life we've all been a foreigner in another country or were in an unknown situation, whose course we couldn't determine. Through self-induced alienation we can also place ourselves in the position of the so-called other, to appreciate how someone might perceive us - to see ourselves from the outside. Throughout

[1] Francisço J. Valera, *Principles of Biological Autonomy*, Elsevier (North Holland) p. 13: "An autopoietic system is organized (defined as a unity) as a network of processes of production (transformation and destruction) of components that produces the components that a) through their interactions and transformations continuously regenerate and realize the network of processes (relations) that produced them; and b) constitute it (the machine) as a concrete unity in the space in which they (the components) exist by specifying the topological domain of its realization as such a network".

[2] Frederick D. Bunsen, professional artist, and systems theorist, has resided in Stuttgart, Germany since 1974. His painting was formidably influenced by American and European abstraction expressionism. From 1986 to 1998 an ongoing friendship and co-operation with the late systems theoretic, Niklas Luhmann precipitated new concepts of form and differentiation in his art (among other, joint publication in 1990 "Unbeobachtbare Welt", Haux Publishing Company, Bielefeld, Germany). Various teaching assignments include Community College Herrenberg, and Wolfgang Goethe University, Frankfurt, Germany). His work is represented by BPM Gallery in Lazarea, Romania. Bunsen is presently teaching art systems theory at the University of Art and Design in Cluj, Romania.

our lives we invariably oscillate from the standpoint of the outsider to that of the insider in trying to size up a situation from all sides. At any given moment the outsider notices what the insider doesn't see, and vice versa, and being aware of their differences establishes something new over and beyond the sum of both positions.

New to Cluj, Romania, the familiarity of my old home environment doesn't afford the knowledge (codes) necessary for deciphering my new setting, offering little consolation as such. Appreciation for a new language and overcoming the cultural barrier is only beginning, so for the time being I'm radically transferred to the extrinsic position of myself.

My ongoing experience in Cluj is like living inside a painting of sorts, much in the same way that a painting becomes a journey by its own emergence. Along that path I am alert to my behavior as I communicate with my environment, thereby channeling emerging developments. This is more essential for confronting a happenstance than having a prescribed goal with a proposed plan for reaching it.

Expecting to achieve a set goal is detrimental to the emergence of new ideas and strategies better suited for the creative process. That is, goals, rigidly prescribed and adhered to for the sake of prearranged rewards, would disqualify the possibility of budding solutions or make one blind to them. What matters personally is that I recognize how a flexible interaction with people and situations allows me to recursively generate the very network, which allowed for that interaction in the first place. These complex relationships also serve to understand the basis of communication as in e.g. a friendship, a picture, a job, or a love relationship. In the end, the observation of immanent activity about me, and its dynamic interrelation relays an ulterior sense of life.

The creativity involved in my own painting process is a case in point: I begin *painting* by creating a so-called *marked state* - that first brush-stroke or distinction on the empty space. This distinction serves as a departure point, painted as if I were certain that I knew what I was going to paint, all the while knowing that my action were anything but certain. The next brush stroke in relation to the first is really certain because I have a prior state on which I can then draw the next distinction, determining all

the while if it makes a difference in the greater evolving sense of my picture.

Generating a surplus of color forms within the space of a picture allows the artist a greater degree of selection in his process of reduction (taking out what he doesn't need or what doesn't work). Although at first the quantity of forms increases (system complexity) the artist can then choose from a larger pool of possibilities in creating form interaction and communicate art sense. Risk implies painting without knowing what is to be painted, maintaining the autopoietic system while continuously re-igniting the creativity process.

Drawing in particular is a process where an artist is momentarily "blinded" as to how his lines and surfaces might make sense from an outside perspective, yet almost simultaneously leave his creative position to eccentrically realize and guide that same activity from the outside. That distinction of being simultaneously inside and outside the system, in turn, guides and perpetuates the autopoiesis of the drawing. By submerging myself once again in the act of drawing, I maintain the conditions under which the autopoiesis of drawing was at first enabled.

Each successive experience on my so-called journey builds on the acknowledgement of previous experiences, to challenge the next unmarked state, in adapting to the constant reorganization of myself and/or my environment. Submerge yourself into something new and something new emerges!

Along the city streets of Cluj I noticed that local politicians have sought to boost patriotism by placing colorful Romanian flags every 20 meters of the way; Flags wherever one looks, flags dotting the whole city against the dismal gray of winter clouds and concrete as far as the eye can see. For the receptive observer it's also the open space of a three dimensional painting, where the blue-yellow-red tricots become the tone of voice amidst pastel grays. Over and beyond the aesthetics of a city panorama, I'm reminded of the freedom loving, independent spirit of the artist in the flags waving high above.[3]

[3] The Cluj system of higher education has graduated more of its populace in the arts than anywhere else I've known. Thus, most people that I have met here govern a variety of paradigms, in losing little time towards a heated discussion on the subject.

Not just a designated mark on a map, Cluj has become a dynamic network - an artwork of interacting experiences within this space. On any particular day I might have made the acquaintance of e.g. a university president, a secretary, an art student, an orthodox priest, a taxi driver, a sales woman, a doctor, an art professor, a technician, or a waiter. In each case I strove to sensitize myself to how my internal constitution was responding and adapting to the new happenstance of these encounters, so as to notice a difference in the interaction of my world and the facing world. All in all, each encounter afforded a new distinction in the dynamically developing structure I now can personally relate to as Cluj.

Friendship, like risk, is also comparable to a journey, such that it can never be anticipated, only responded to along the way. Could an active friendship, or the outcome of a creative moment, or of creativity itself (!) ever be planned? Once the essentials of a relationship are appreciated the observer guides emerging behavior patterns, which, then again, reproduce the dynamics necessary to reinforce those relationships. An operation, which incorporates observational abilities, not only determines the course of our behavior but also confirms the consequence of a particular influence, e.g. as having been effective or non-effective in the course of a dialog.

And yet, as I write these lines I realize that I am reflecting on past events from a distance of days, hours or even seconds, which before, were decided and acted upon quasi unconsciously within the immediate framework of the situations I was confronting. Through descriptive writing I'm observing an observation of mine made at some time past, because I am no longer submerged in the actual process of the event that I'm now describing. In this moment I'm see myself outside that framework, and reflect how I had once been taken up in that sphere of involvement.

To speak *historically* of life's journey would be to overly emphasis the *cause and effect* along a singular chain of events, or perhaps linger in its nostalgia. I prefer instead to act in the sphere of a journey forever emerging, or fail as an artist.

21 December 2001, Cluj, Romania

EXPERIENȚĂ VIZUALĂ ȘI CUNOAȘTERE ARTISTICĂ

Lector univ. David Carol
Facultatea de Arte Plastice, Universitatea de Vest, Timişoara

Aplicarea psihologiei formei sau configuraționiste în domeniul artelor vizuale a dus la importante progrese în analiza morfologică a operei de artă, în studiul limbajului plastic și în inițierea și instruirea artistică în general. Psihologia formei ca metodă de analiză a imaginii în artele vizuale reușește prima decodare pozitivistă chiar dacă limitată, într-un domeniu considerat al intuiției pure și al subiectivismului. Folosirea eficientă a acestor metode este deocamdată privilegiul practicianului din domeniul artelor, familiarizat cu intimitatea procesului creativ. Prin aplicarea Gestaltpsihologiei nu se intenționează vreo imixiune analitică în geneza operei de artă, ci doar mărirea capacității de analiză a structurii imaginii și de stimulare a tehnicilor interpretative și de integrare ulterioară în diferite variante ale operei. Dar nu putem aprofunda discursul despre o metodă de analiză aplicată unui domeniu cum ar fi cel al artelor vizuale fără a încerca o restaurare axiologică a funcțiilor artei și a vizualului, astăzi marginalizate în mod evident, atât social cât și cultural. Poate să pară curioasă la prima vedere o pledoarie pentru vizual într-o epocă a vizualului cum e considerată cea actuală. Inundarea agresivă cu imagini prin mijloacele vizuale de mass-media produce astăzi o adevărată „poluare vizuală" cu forme fără conținut sau cu un conținut diluat în aspecte secvențiale de o violență optică ce duc deja la degradarea funcțiilor văzului, ca să nu mai vorbim de entropia conținutului sau neantizarea mesajului informațional. Se pare că se aplică și în acest domeniu concluzia lui René Guenon din *Domnia cantității și semnele vremurilor*: „În ansamblul a ceea ce constituie propriu zis civilizația modernă, indiferent care ar fi unghiul din care privim, trebuie să constatăm că

totul apare din ce în ce mai artificial, denaturat şi falsificat".

Aspiraţia noastră spre „autentic" ne obligă la abordarea succintă a două probleme: 1) praxisul natural şi cel artistic în domeniul vizualului, 2) cunoaşterea ştiinţifică şi cunoaşterea artistică în societatea tehnologică.

Arta este cel mai bun drum către noi înşine, dar nici creaţia, nici receptarea şi înţelegerea ei nu sunt posibile fără experienţa realului. Această experienţă este directă şi se realizează prin simţuri.

Omul societăţii moderne a neglijat capacitatea sa de a înţelege realitatea prin intermediul simţurilor. Conceptul este rupt de percept, iar gândul se mişcă printre abstracţiuni. Ochii noştri au fost reduşi la rolul unor instrumente de identificare şi măsurare; în consecinţă, suferim din cauza unei sărăcii de idei care să poată fi exprimată în imagini şi din cauza incapacităţii noastre de a descoperi sensul celor văzute. Ne simţim dezorientaţi în prezenţa unor obiecte care au înţeles numai pentru privirea nemijlocită şi căutăm refugiu în ambianţa mai familiară a cuvintelor. Capacitatea noastră de a înţelege cu ajutorul ochiului a adormit şi trebuie redeşteptată.

Experienţa vizuală este primordială, directă şi autentică. Ea este neconvenţională şi ne leagă direct de realitate. Stânjeneala şi disconfortul manifestat de lumea ştiinţifică în faţa imaginilor şi a vizualului în general este manifestarea angoasei faţă de autentic, faţă de neconvenţional, faţă de necunoscut. Recluziunea în limbaj, refugiul în cuvânt şi în formule, deci în convenţie fereşte subiectul de aventura autentică şi imprevizibilă a contactului cu lumea reală, izolându-l în sfera speculaţiilor şi convenţiilor, a valorilor aprobate şi a cunoştinţelor confirmate. Dar în acest caz subiectul se va mulţumi cu valori şi cunoştinţe „second-hand" şi va fi în cel mai bun caz un stilist şi niciodată un creator. Neîncrederea în vizual este una din formele fugii de realitate, caracteristică intelectualităţii epocilor de declin, ce nu se poate ridica la iconofilia culturilor organice ierarhic organizate şi consacrate religios. Neîncrederea faţă de vizual, în general şi faţă de imaginea artistică, în special are un dublu efect: pe de o parte izolarea individuală şi colectivă de cel mai bogat izvor al realului şi cel mai complex mesaj semantic iar pe de alta, marginalizarea artelor vizuale atât ca rol social cât şi ca instrument de cunoaştere şi reflectare a realităţii.

Trăim într-o lume vizibilă de o infinită şi inepuizabilă complexitate şi diversitate formală. Dar nici experienţa vizuală şi nici imaginea vizuală nu se pot codifica convenţional şi univoc. Trăirea vizualului începe cu contemplarea şi în această contemplare suntem singuri cu înţelegerea şi simţirea noastră.

Psihologia ne învaţă că omul este o fiinţă vizuală. Între 80 şi 90% din informaţiile senzoriale sunt receptate vizual. Cauza iniţială a percepţiei vizuale este lumina, una din cele mai puternice şi fundamentale experienţe umane, celebrată, adorată şi intens invocată în cadrul ceremoniilor religioase dintotdeauna. În Geneza lumina a fost creată în prima zi, pe când soarele, luna şi stelele s-au adăugat doar într-a treia:

Dumnezeu a zis: „Să fie lumină" şi a fost lumină.

Dumnezeu a văzut că lumina era bună; şi Dumnezeu a despărţit lumina de întunerec.

(Facerea 1.3. şi 1.4.)

Adaptarea la spaţiu şi la timp este primordial vizuală şi această vizualitate nu este una pasivă deoarece omul este o fiinţă creatoare. Sursa creativităţii sale se află în imaginaţie care se manifestă prin proiectarea de imagini. / Acest lucru apare în Cartea Facerii când este descrisă crearea omului; „Apoi Dumnezeu a zis: Să-l facem pe om după chipul Nostru, după asemănarea Noastră". (1.26.) Cuvintele cheie sunt: a face, a crea şi „chip", imagine. Principiul divin aşadar este creativitatea. Şi dacă Dumnezeu e conceput ca forţa creatoare, iar omul este creat după chipul şi asemănarea lui, rezultă că şi omul are puteri creatoare proprii, că el la rândul său îşi creează zeii, ideile, idealurile, artele după propriu-i chip omenesc. Din nimic omul-creator plăsmuieşte un chip, din haos el aduce ordine, prin selecţie el stabileşte relaţii. Reprezentarea vizuală este limbajul în imagini prin care omul îşi comunică ideile, concepţiile despre sine, despre semenii săi şi despre universul său. Herbert Read afirmă că imaginea, care atunci când este proiectată într-o formă plastică o numim iconică, a premers ideii în dezvoltarea conştiinţei umane şi în dezvoltarea aptitudinilor şi talentelor ce ţin de conştiinţă. În sprijinul afirmaţiei este citat Freud cu lucrarea *Eul şi inconştientul*, de unde citez: „A gândi în imagini este, aşadar, numai un mod foarte incomplet de a deveni conştient. În anumite privinţe un asemenea tip de gândire în imagini se apropie mai mult de procesele inconştiente decât gândirea în cuvinte, şi este, fără nici o îndoială anterior acesteia, atât ontogenetic cât şi filogenetic".

Sursa primară a imaginilor vizuale este lumea realităţii fizice. Aspectele diverse ale formelor terestre şi cosmice, cerul, mările, vegetaţia şi toate formele lumii vii, lumea fizică naturală la care se adaugă neîncetat lumea formelor create de om, clădiri, sate şi oraşe, poduri, drumuri şi maşini, sistemul obiectelor, toate într-o întrepătrundere şi determinare dinamică realizează şi structurează spaţiul locuit de om, care la rândul lui este un metamorfozat al acestui spaţiu prin adaptări

formale şi funcţionale şi prin ritmurile şi pulsiunile omeneşti primare.Experienţa perceptuală se naşte din observaţia atentă a lumii fizice şi e comunicată prin reprezentarea perceptuală. Dar conştiinţa nu se realizează prin intuiţii, ea are nevoie de concept. Reprezentarea conceptuală comunică ceea ce ştie despre realitate mai degrabă decât ceea ce vede. Prin concept recunoaştem ceea ce vedem. Cele două tipuri de reprezentare structurează sinergic imaginea vizual-artistică din trecut şi de astăzi, iar relaţia lor proporţională diferă de la un tip de cultură la alta şi chiar de la un curent artistic la altul. Aspectul perceptual şi cel conceptual al reprezentării nu epuizează conţinutul imaginii artistice. Ele împreună determină doar nivelul experienţei. Reacţia personală la această experienţă şi comunicarea unei anume ordini vin să întregească structura imaginii artistice. Văzul este un simţ al distanţei, având o rază de acţiune limitată, în timp ce gândirea, dimpotrivă, se întinde departe de spaţiul vizibilului, se mişcă din prezent în trecut şi spre viitor. Imaginea artistică se constituie ca o mijlocire între aceste diverse raze de acţiune atunci când înfăţişează înaintea ochilor ceea ce altfel n-ar fi putut decât gândi, ca existând cândva şi undeva. Dintre toate artele numai arta plastică este în stare să completeze într-adevăr conştiinţa omului, căci prin faptul că tabloul consolidează nedeterminarea unui „cândva" şi „undeva" în evidenţa lui acum şi aici, el poate să păstreze înaintea ochilor ceea ce în calitatea ei de permanent-valabilă şi omniprezentă, numai gândirea poate cu greu să-l reţină şi ar putea să-l piardă. Aceasta înseamnă actualizare în dublul ei sens: retrăim ceea ce a fost cândva şi undeva şi dorim să păstrăm retrăirea. Imaginea plastică apropie de noi marile evenimente şi creează conştiinţa despre ele, o completează până la totala ei împlinire, făcând să fie prezent, pentru simţuri numai aspectul lor interior. De aceea religiile s-au înfăţişat de la început în strânsă legătură cu reprezentarea divinului, o relaţie care a devenit critică numai cu apariţia monoteismului prin respingerea reprezentării chipului de către Iudaism şi Islam şi restaurată triumfal de creştinismul Dumnezeului întrupat în om, prin strălucirea imaginii din arta bizantină şi din goticul european.

Omul e un producător de imagini. De la picturile parietale din peşterile paleoliticului şi până în vremea noastră, continuitatea artelor vizuale a fost neîntreruptă şi, cu toate că motivaţiile acestor imagini diferă de la o eră la alta, ele dovedesc nevoia oamenilor de a-şi transforma experienţele în simboluri vizuale. Cel ce făureşte imagini, făureşte o expresie vizuală care la rândul ei devine subiectul unui răspuns sau al unei reacţii din partea observatorului. În acest sens imaginile vizuale pot fi considerate un limbaj, având o sursă autorul, mijlocul care

vehiculează informaţia şi receptorul.

Vorbind despre limbajul vizual, Corrado Maltese consideră totalitatea reprezentărilor vizuale sau tactile ca mesaje obiectuale referindu-se specific la formele de comunicare ne-secvenţiale sau atemporale.

După acelaşi autor, descoperirea posibilităţii de a reprezenta un obiect material, făcându-l să funcţioneze ca generator de stimuli, independent de un emiţător şi un receptor, trebuie considerată drept una din descoperirile fundamentale ale omului la începutul evoluţiei sale. Graţie mesajului obiectual, comunicarea devine faptic posibilă dincolo de timp de şi spaţiu. Mesajul obiectual pur vorbeşte ca obiect oricare ar fi punctul sau momentul abordării, semnificaţiile sale pot fi toate şi totdeauna reordonate într-un mod coerent, conform unui singur „cod": cel al formelor, al volumelor, al vecinătăţilor şi al culorilor, al clar-obscurului şi al calităţilor materiale care le generează.

În acest context, se consideră toate obiectele produse de artele vizuale ca mesaje obiectuale, dar nu toate mesajele obiectuale sunt produse artistice, acestea din urmă fiind forme de comunicare proprii ce includ în structură elementul sau intenţia de imaginat. În artă sondarea imaginarului înseamnă sondarea conştiinţei, înseamnă cercetarea originii şi a naturii profunde a omului, creat „după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu". Activitatea artistică se naşte în clipa în care omul se află faţă în faţă cu lumea vizibilă ca şi în faţa unei uriaşe enigme. Creând o operă de artă, omul se confruntă cu natura nu pentru existenţa lui fizică, ci pentru cea mintală. După Conrad Fiedler, arta este instrumentul esenţial al dezvoltării umane şi prin ea omul nu numai încearcă să integreze lumea vizibilă în conştiinţa sa, ci este silit să o facă în virtutea propriei sale firi. O asemenea activitate nu este întâmplătoare ci necesară; roadele ei nu sunt secundare sau de prisos, ci cu totul esenţiale, dacă mintea umană nu vrea să paralizeze.

Civilizaţia tehnologică în mersul ei orb către putere şi afluenţă ignoră relaţia între frumuseţe şi adevăr, între artă şi viaţă şi, considerând arta un ornament social inutil, plăteşte tributul înstrăinării printr-o nevroză de masă ale cărei simptome sunt disperarea înspăimântătoare, apatia, violenţa. Până în prezent toate tentativele de a infuza criterii etice unei civilizaţii tehnologice au eşuat lamentabil. În împărăţia „Cezarului" tehnologia exercită o tiranie nemiloasă în toate domeniile, iar practicile ei cer şi de la sistemul de învăţământ o instrucţie îndreptată exclusiv spre modalităţi conceptuale de gândire. Întreg învăţământul superior din lumea modernă aspiră efectiv şi în mod declarat la un ideal matematic în care experienţa senzorială directă nu mai e admisă ca dovadă, în care totul e

redus la un limbaj de simboluri abstracte. Știm că există un abis între civilizația noastră mecanică și materialistă și valorile spirituale și estetice care constituie o cultură. Undeva pe parcurs, unitatea conștiinței noastre sociale s-a dizolvat împiedicând astfel dezvoltarea conștiinței estetice și păstrarea conștiinței morale ce structurau spiritualitatea societăților tradiționale. Științele și artele inițial armonios îmbinate nu numai că urmează destine divergente, dar hipertrofia uneia se vrea a compensa izolarea celeilalte.

Științele pun omul în raporturi concurențiale cu natura în numele unui ideal tehnic și cognitiv. Pentru savanți natura este materia primă a progresului care se cere a fi ameliorată, manipulată și învinsă. La capătul oricărui demers științific se află un beneficiu de confort care așează omul la o crescândă distanță de natură pe un drum al artificializării perpetue și al îndreptării ireversibile de „elemente". Curiozitatea și ideea fixă a „studiului" sunt filtrele esențiale prin care omul de știință caută contactul cu mediul său înconjurător. Amândouă sunt în mare măsură inadecvate deoarece cultivă intensiv analiza și atenția concentrată către fragmente și nu către întreguri. O astfel de atenție e selectivă și abstractivă, ea izolează și caută diferențe ceea ce-i împiedică accesul la continuitatea naturii și la globalitatea ei. Metoda analitică și experimentul ce oprește și izolează fenomenele nu sunt cea mai bună metodă pentru a înțelege „neoprirea" fundamentală a naturii și coerența ei. Cultivând analiza, disjuncția, clasificarea, științele obțin un intens repertoriu de convenții care au privilegiul de a îngădui utilizarea naturii fără înțelegerea ei reală. Pentru a o înțelege trebuie să ai mai curând organul sesizării asemănării dintre lucruri, nu a deosebirilor dintre ele. Mai mult decât spirit analitic, îți trebuie spirit analogic. Mai mult decât discernământ, îți trebuie imaginație. „Spiritul artistic prin puterea închipuirii este nelimitat", scrie Petre Țuțea în *Filozofia nuanțelor*. „Arta este sediul experienței pure și prin nelimitare ne arată câmpul vast al spiritului conștient de imensitatea iraționalului, de existența nelimitată în care explorăm neîncetat..."

„În artă mișcarea spiritului în zonele absurdului, visului, fantasticului este produsă de nevoia de a păstra viu, de dezastrul produs de neputința împletită cu înfumurarea neroadă, de groaza de hău, dar mai ales de setea de libertate, acesta fiind amenințat să se topească în schemele tiranice ale unei rațiuni formulate".

REPREZENTAREA MUZICALĂ SONOR ȘI/SAU VIZUAL

Conf. univ. dr. Pavel Pușcaș
Catedra de Muzicologie, Academia de Muzică „Gheorghe Dima"

Motto: „Il n'y a pas de langage universel (de code ou d'ensemble fini des formes sur lequel on pourrait s'accorder) mais toutes les choses, universallement parlent la langue des formes"

Michel Serres

Argument

Vom încerca să abordăm la nivelul acestei succinte comunicări problemele multiple implicate de reprezentarea muzicală. Această complexă noțiune are un caracter multiform și amalgamat, îmbinând aspecte ce țin în egală măsură de percepția psiho-fiziologică ori modul de explorare (și organizare) a spațiotemporalității în procesul cognitiv și până la amprenta decisivă prin care diversele „pattern-uri" stilistic culturale se impun în subconștientul colectiv, dar și în proiecțiile novatoare și constructive – în speță în cadrul Operei.

Trebuie însă – pentru a nu da naștere la confuzii – să distingem clar, de la bun început, între ceea ce numim *imagine sonoră* pe de o parte și *reprezentarea muzicală* pe de altă parte. Viața psihică umană – fie că este considerată în individualitatea ei ireductibilă, fie în ipostază nivelator-socială – a fost, este și va fi în permanență scufundată într-un permanent ocean

sonor. Și are mai puțină importanță faptul că acest fond sonor este unul natural ori artificial, unul integrat ecologic ori total rupt de realitate, unul tradițional ori avangardist. Important este faptul, demonstrat irefutabil de către psihologia experimentală perceptivă, că avem nevoie în mod vital de această „cacofonie"[1] sonoră permanentă pentru funcționarea în bune condiții a psihismului uman.

Atacând însă concret această realitate, vom constata că nu auzim evenimente sonore concrete strict determinate ci percepem obiecte sonore. Spre exemplu atunci când stăm în cameră și percepem o mișcare regulată de pendulare vom „auzi" nu sunetul în sine ci un ceas mergând; tot astfel în aer liber vom „auzi" nu doar ciripitul păsărilor ca semnal acustic, ci, mai ales, păsări ciripind. Aceste banale exemple conduc înspre concluzia că sistemul auditiv uman, ce funcționează întotdeauna în cadrul unui spațiu sonor determinat, percepe nu semnale acustice empiric concrete ci obiectivarea acestor semnale sonore, pe scurt: *obiecte emițătoare de fenomene sonore*. Și în acest sens în cadrul perceperii a ceea ce numim îndeobște imagine sonoră auzul uman vădește eminamente un *comportament analitic* de recompunere a realului pe baze obiective.

În domeniul „artificiului sonor", adică al muzicii, lucrurile se petrec însă cu totul diferit. În cadrul unui concert, urechea umană mai poate încă izola analitic în mod real (cu un oarecare coeficient de aproximație) comportamentul fiecărui instrument, sau grup de instrumente, chiar în cadrul unor sintaxe de mare complexitate armonică ori polifonică. În cazul semnalului înregistrat (să presupunem o înregistrare mono) urechea distinge încă aceste „obiecte" ca surse ale semnalului sonor, deși nu există nici o bază reală acustică. Avem, în acest caz, un fenomen principial diferit în care interesează nu atât sursele obiective ale sonorității ci, mai ales, *reconstituirea* unor „surse virtuale" ale sonorității conforme unor anumite sintaxe mai mult sau mai puțin „obiective".

Un acord, intonat de către trei instrumente, va fi perceput ca atare de către muzician și atunci când este prezent ca un bloc armonic unic, și atunci când este prefigurat în arpeggiatto, și atunci când este integrat funcțional într-o secvență armonică etc. Aceasta probează în primul rând existența mai multor nivele de organizare posibile în percepere, dar într-un

[1] Evident termenul este folosit aici în afara oricărui context axiologic!

plan secund relevă o realitate mai profundă. Aceea că în domeniul muzicii urechea este mai puțin interesată de *obiectele fizice* (instrumente) cât de *obiecte muzicale* (melodii, acorduri, timbre complexe, texturi de grup etc.). Absolutizând, într-un anume sens, putem conchide că în domeniul muzical nu este importantă imaginea sonoră ci mai ales reprezentarea muzicală a sonorității[2]. Muzica nu este sonoritate, ci reprezentarea sintetică a sonorității!

1. NOTAȚIA MUZICALĂ

Notația muzicală – o noțiune greu de definit oricât ar părea de paradoxal căci muzicienii o utilizează cotidian și reflex, aproape ca într-un „dicteu automat"[3] – este ea însăși un complex noțional ce înglobează simultan multiple aspecte: semn grafic convențional, sens implicit, expresie valorizatoare, proces discursiv al gândirii logice, intuiție imaginativ creatoare ș.a.m.d. Este de aceea necesar ca într-o primă fază să distingem necesitățile prime ce au dus la apariția semnului grafic în muzică de avatarurile ulterioare ale evoluției sale istorice, determinată de varii vectori formativi de la nivelul concretului imediat (unealta de scriere ori materialul purtător de grafie) și până la nivelul diseminării ori unificării notației muzicale sub incidența supradeterminată a unor factori stilistici universali.

Este oportun să precizăm, încă aici, că avem în vedere doar evoluția notației muzicale în spațiul mediu și vest european, cu precădere între secolele VIII-XVI. Și aceasta deoarece zona europeană orientală, dominată de muzica psaltică bizantină, este o adevărată „junglă" a semiografiei muzicale în care mai sunt multe „pete albe" și mai apoi pentru că aceasta prezintă conexiuni și confluențe interferând cu alte culturi mediu-orientale pe care, în lipsa documentelor directe și/sau chiar a lucrărilor de specialitate, nu le controlăm în suficientă măsură.

Ulterior – spațiul secolului XVII-XX va folosi un sistem de notație raționalizat, convențional ce va fi suficient în transcrierea oricărei configurații

[2] „...l'image auditive este une *représentation psychologique* d'une entité sonore rélévant une *cohérence* dans son comportement acoustique", (*subl. ns.*), Stephen McAdams, *L'image auditive. Une métaphore pour la recherche musicale et psychologique sur l'organisation sonore* în „Rapports de recherche de IRCAM", No 37, Paris 1985, p.8.
[3] Este semnificativ că ideea de „dicteu automat" a fost și este încă una din realitățile profunde ale manifestării creativității muzicale.

stilistice (baroce, clasice, romantice, postromantice ori neoclasice) şi ea este cunoscută prin excelenţă a fi ceea ce numim în sensul propriu *notaţia muzicală*.

Este de la sine înţeles că notaţia muzicală nu există ca fenomen în sine. Nici măcar caligrafia extrem orientală (chineză ori japoneză indiferent cât de formală, ori estetică ni s-ar prezenta) nu este, nu poate fi total lipsită de semnificaţie.

Scriitura muzicală grafică constituie, dacă dorim, acea parte vizibilă – la propriu – a icebergului ce relevă convenţional grafic aspectele impalpabile ale gândirii şi creaţiei muzicale. Tot atât de evident este faptul că ea nu premerge nici unui fenomen istoric (idee, operă ori stil), ci este posterioară, ivindu-se ca o soluţie necesară (!?!) la problematica specifică momentului. Şi totuşi acestei „rezolvări concrete" a unei probleme puse de creaţie şi expresia muzicală, îi precede o fundamentală operaţie logică de formalizare, de instituire de convenţii limitate (ce pot fi încifrate, comunicate şi descifrate), ce ne trimite în însuşi miezul problematicii gnoseologice: cum (şi ce) cunoaştem (?), cum (şi cui) semn-ificăm (?), cine (şi când) re-cunoaşte(?).

Aşa cum ne apare nouă astăzi, notaţia muzicală este *limbajul simbol al ideii muzicale*. Ea este manifestarea grafic vizibilă a diferitelor elemente ce constituie la rândul lor *expresia muzicală organizată*: în speţă indicaţia specifică a compozitorului ce dă o formă concret-tangibilă acelor proprietăţi intim legate de fenomenul muzical pe care le numim în mod arbitrar: înălţime, acord, durată, ritm sau timbru etc. Ea implică un anume tip de citire (o „descifrare") care are funcţia de a reface drumul înapoi, prin lectură, către realizarea practică a muzicii semnificate grafic[4].

Altfel spus, notaţia este un ghid detaliat (la nivelul de complexitate a detaliului dorit) cu ajutorul căruia interpretul este informat de către compozitor asupra modului în care trebuie să execute: când şi în ce manieră specifică. Analog limbii scrise, notaţia este bazată pe simboluri vizuale determinând fenomenele auditive tot astfel precum un alfabet constituie structura fundamental funcţională a limbajului scris şi vorbit. Ne putem întreba la acest nivel ce pondere are vizualul faţă de sonor (îl defineşte ori

[4] „...die Umschrift stets in de Funktion einer Lesehilfe, eines *Ruckverweises auf das Original*" (s.n.), Heinrich Besseler, Peter Gulke, *Schriftbild Der Mehrstimmigenmusik*, VEB DVfM, 1973, p.8.

doar îl semnifică, îl semnalizează, ori se implică în însăşi configurarea sa?).

Istoria notaţiei muzicale în spaţiul occidental, ce se întinde pe aproape 3 mii de ani, ilustrează evoluţia – nu întotdeauna liniară şi progresivă – de la simpla utilizare a literelor şi a semnelor destinate a semnifica acordul (în muzica epocii greceşti incipiente), până la simbolistica extrem de complexă a muzicii moderne sau contemporane (cu aparatul său de adnotaţii anexe ori grafia ce se emancipează de chiar semnificaţia muzicală).

Timp de secole, în decursul gestării şi devenirii sale empirice, notaţia muzicală a câştigat tot atât în precizie şi subtilitatea denotării expresiei pe cât a pierdut în eficacitatea comunicării directe – iar fenomenul îşi are analogul în hipertrofierea dimensională şi a densităţii (masivităţii) în dauna purităţii iniţiale[5]. Secolul XVIII deja pierde simplitatea originilor şi sensibilitatea expresivă în favoarea unui convenţionalism ce proliferează necontrolat (tendinţă accentuată de secolul al XIX-lea), iar secolul nostru investeşte notaţia cu sensuri extramuzicale ce abilitează o largă sinteză a semnificaţiilor dar generează în egală măsură aspecte groteşti ce generează confuzie şi favorizează o copioasă impostură!

S-a afirmat de către muzicologi cu autoritate că de la organum încoace, muzica europeană îşi găsise făgaşul şi va fi fost într-un anume fel predeterminată să evolueze în felul pe care ni-l relevă istoria sa. Nimeni (în limitele cunoştinţelor noastre) nu pare să remarce rolul enorm pe care îl are cristalizarea unor sisteme de notaţie ce succede momentele de efervescenţă a gândirii muzicale. În fazele imediat următoare, ele au rol preponderent şi determinant prin oferirea cadrului, a tiparelor de formă exterioară pe care imaginaţia creatoare le va urma.

Vom conchide la acest nivel că reprezentarea muzicală, privită prin prisma grafiei sale specifice, se pretează excelent unei analize sistemice ce înglobează fiecare limbaj (sincronic ori diacronic) unui model ce răspunde mai mult sau mai puţin cunoaşterii generale. Modelele succesive vin să le

[5] „À propos du phénomène de grossissement, de condensation des expressions spirituelles européenes, qui va croissant depuis la Renaissance, *remarquons la condensation de la musique* (s.n.). Elle devient plus dense, plus tectonique (volume, orchestre, simultaneité) à partir de la Renaissance, elle devient solide pendant le baroque elle tend à epouser des formes de plus en plus lourdes, grosses, avec les instruments de musique du XIXe siecle", Mircea Eliade, *L'horreur de l'angélique* în *Fragmentarium*, Editions de l'Herne – Serie „Méandres", Paris 1989, p.198 et sq.

înlocuiască pe cele uzate prin degradarea energiei informaționale specifice. Global, evoluția notației nu este altceva decât manifestarea entropiei sistemelor succesiv stabilite în decursul secolelor.

Vizual și auditiv

Confruntarea celor două reprezentări esențiale (cea vizuală și cea auditivă) relevă diferența lor fundamentală care este mai curând de ordin ontologic, în cadrul sensibilului, decât gnostic, adică al compoziției. Relația fundamentală între pictural și muzical comportă diverse nivele, dar din orice punct am examina-o, ea rămâne suspendată între aceste două polarități ireductibile și ireconciliabile.

În ciuda acestei dificultăți majore de ordin exterior, nenumărați artiști, atât pictori, cât și muzicieni, au încercat și chiar reușit – conștient sau intuitiv – să depășească limitele inerente. Reprezentarea muzicală, ce și-a găsit forma sa definitivă în jurul anului 1600, are esențialmente ca axă fundamentală timpul. Imaginea tradițională a picturii europene arată o configurație spațială proiectată bidimensional. Putem încerca algoritmi de explorare de intersecție ca de exemplu „ a vedea cu urechile"[6] sau „a asculta cu ochii"[7].

Semiologia muzicală a rămas practic, neschimbată de-a lungul barocului, clasicismului și romantismului. Beethoven a completat-o doar cu sistematice indicații dinamice pentru ca romantismul să o detalieze la nivelul culorii orchestrale. Nimic nu s-a schimbat în mod esențial până la începutul secolului XX. Odată cu apariția unor noi sisteme compoziționale (care pentru început au fost pliate modului de notație clasică) și care cu timpul au creat necesitatea unei noi imagistici a notației muzicale, lucrurile încep să se schimbe. Perioada de maximă mobilitate a notației muzicale se plasează în deceniile 6 și 7 ale secolului, când notația devine mai curând o imagine sugestivă, un șir de pictograme cu finalitate auditivă și chiar ideograme (la Cage). Ruptura dintre cele două funcții ale notației occidentale, pe de o

[6] Ceea ce nu este foarte departe de realitate, căși auzul, simț al nopții și obscurității în genere, este configurat binaural tocmai pentru a exploata direcția, distanța, componente esențiale ale spațiului.

[7] Căci în definitiv, fenomenul global al ritmicității se manifestă cu aceeași pertinență în domeniul artelor vizuale.

parte reprezentarea și, de cealaltă parte, instrucția, se manifestă cu atât mai plenar la nivelul muzicii de tip stochastic, improvizatoric. Pe această cale, în muzică vor pătrunde ceea ce, cu un termen generic, se numesc „grafismele" muzicale și astfel apare pentru prima dată în expresia muzicală „muzica pentru ochi". Există multe exemple de acest tip: Cage, Feldmann, Brown, Griffits, Cardew, Bussotti sau Iannis Xenakis. Fenomenul este pe de o parte o extensie a expresivității și resurselor sonore, dar ființează și independent ca un domeniu de intersecție între imagine și sonoritate. În pragul anilor 80 se va atinge stadiul notației independente, ce nu mai folosește portativ și nici un soi de cadru de referință. Ea aparține în egală măsură muzicii minimaliste sau celei postmanieriste. Constructivismul și deconstructivismul pot fi și ele „acuzate" de geneza unor structuri muzicale ce nu mai au nimic în comun cu notația clasică.

„Să produci sunete, nu importă în ce direcție, plecând din orice punct nedefinit, cu o durată imprecisă, iată unul din idealurile muzicii deconstructiviste"[8].

Prima și cea mai importantă dintre problemele ce se relevă în cadrul reprezentării muzicale este în fapt aceea a reprezentării timpului. Oricând și oriunde, o notație sonoră este definită de însăși concepția prin care imaginează, controlează și își reprezintă dimensiunea temporală. Prin analogie cu imaginea picturală, diferența fundamentală este de ordinul percepției și nu de cel al reprezentării. Iată de ce obstacolul esențial funcționează în general într-o singură direcție. Este mult mai lesne a da o imagine picturală unei opere muzicale și enorm de dificil, dacă nu chiar imposibil, de a echivala o imagine picturală în reprezentații muzicale.

Firește că în cadrul muzicii există dintotdeauna tendința compozitorului de a fi programatic, dar acest programatism acoperă o arie atât de vastă de semnificații, de la sugestia abia perceptibilă și până la decalcul concret al sonorităților naturale, încât o sistematizare este imposibilă. Barocul, și mai târziu romantismul au excelat în construirea de „imagini muzicale", dar acestea sunt mai curând metafore ale temporalității, decât imagine propriu-zisă. Invers, în toate artele plastice, arhitectură, sculptură, grafică, ritmul (ca succesiune, conjuncție sau opoziție figurativă) joacă un rol esențial. Niciodată însă ritmul plastic nu este la propriu temporal. Operele realizate

[8] Brown, Earl, *Form in new music*, „Source magazine" No.1, vol.XX, fasc.1, p.52, 1981

de compozitori de talia lui Skryabin (împreună cu Kandinski) ori de pictori de talia lui Klee (care era el însuşi un muzician peste medie), nu sunt acceptabile decât la nivelul sugestiei şi expresivităţii. Limitele inerente de notaţie şi punere în pagină se transformă la nivelul timpului în limite imanente. Noţiunea timpului este prezentă la majoritatea artiştilor plastici, ale căror lucrări pot fi interpretate muzical – la Klee cu totul particular. Ritmul este unul din elementele direct legate de problematica compoziţiei picturale. Dar prin analogie putem spune că tot astfel precum în muzică ritmul ordonează timpul, în imaginea plastică ritmul scandează spaţiul.

Pe de altă parte, există în muzică un capitol al tehnologiei elaborării discursului, care are conotaţii clar spaţiale. Acesta este polifonia. În fapt, formele polifonice au sedus dintotdeauna artiştii plastici prin extraordinara capacitate de organizare, concizie şi rigoare simultan spaţială şi temporală. Forma de fugă, spre exemplu, a sedus literalmente zeci de pictori ce au lucrat asupra temelor muzicale. În catalogul său, pe care Karin von Maur l-a alcătuit pentru expoziţia „Vom Klang der Bilder", există peste 400 de exemple din care majoritatea sunt configurate pe muzici polifonice. Artişti de talia lui Klee, Alberts, Kupka, Jawlenski, Stukkenberg, Fleismann sau Kandinski sunt doar câteva exemple.

Din punct de vedere al percepţiei strict sensibile, culoarea este parametrul artei picturale care în mod tradiţional se alătură sonorităţi în muzică. Sonoritate înţeleasă aici mai ales ca timbru. Este de la sine înţeles că intensitatea va da direct dinamica nuanţei în cadrul culorii şi, interferând aceşti factori, vom avea echivalentele intensităţii în volum, a nuanţelor în modulaţie, iar acestea, la rândul lor, se compun în expresii armonice sau disarmonice. Fireşte că aici ar fi cazul unei abordări sinestezice. Din păcate însă, ştim mult prea puţin atât fizic, cât mai ales fiziologic şi psihic despre acest fenomen, ce rămâne una din cele mai fascinante ipostaze ale percepţiei umane. În muzică Skryabin a fost un exemplu particular, obsedat până la sfârşitul vieţii de acest fenomen[9].

În momentul tranziţiei de la figurativ spre abstract, cazurile de artişti plastici ce-şi gândesc ei înşişi „muzical" compoziţiile se înmulţeşte în mod considerabil. Aceştia pot fi plasaţi deja în clase de: simultaneişti, muzicalişti,

[9] Un fenomen şi mai frapant se datorește personalităţii lui E. Ciurlionis, compozitor lituanian – şi simultan şi artist plastic – ce pare a fi singurul exemplu de creator reţinut de ambele istorii ale artelor, muzicală şi plastică.

vorticişti, futurişti, orfişti ş.a.m.d., ceea ce arată în egală măsură o preocupare majoră, dar şi o dispersie şi îmbogăţire a mijloacelor de expresie. În fapt, fenomenul poate fi constatat deja la nivelul impresioniştilor şi în anii ce urmează. Căci Paul Gauguin spune clar: „Gândiţi-vă mai ales la partea muzicală care preia culoarea în pictura modernă. Culoarea, ce este vibraţie asemeni muzicii, e capabilă să atingă şi ea ceea ce este mai general, plecând de la nivelul nuanţei indefinite, într-un cuvânt forţa sa interioară".

La fel putem trata impresioniştii muzicali ca fiind obsedaţi de picturalitate. Întreaga perioadă este în fapt preocupată în cel mai înalt grad de a crea iluzia imaginilor prin muzică. Debussy va compune *Poetische tonebilder* ca să nu mai pomenim de Ravel cu *Gaspar de la nuit* şi *Bolero*. De altfel, Ravel a rămas unul din cei mai mari colorişti ai întregii muzici europene.

INFOGRAFICA - DE LA INFORMAȚIE LA PRODUSUL FINIT

Dilpl. Designer Raimar Heber
Leiter der Infografik, „Globus" Infografik GmbH, Hamburg (Germania)

Buna ziua!

... am ales această cale de a transmite informația pentru că eu cred că este cea mai bună cale... de ce cred eu asta?... pentru că eu n-am făcut niciodată prea multă teorie... când a trebuit să teoretizez, am luat-o pe ulei, ca să zic așa... sunt un om pragmatic, al practicului...dar pentru că invitația mă onorează, pentru că sunt convins că am ceva de povestit interesant, nu vreau să las să treacă nefolosită ocazia aceasta și trimit o casetă...

pe această casetă o să fie trei părți... mi-am făcut un mic plan de bătaie, și anume:

prima parte, o descriere a unei zile de lucru normală, de la nașterea ideii la produsul finit, o să povestesc câte ceva despre toate punctele acestea... a doua, o să dau un mic îndrumar al infograficianului... mai bine zis cele 10 porunci ale infograficii (ele sunt mai multe, dar le-am rezumat la 10) și, a treia, calitățile unui infografician: ce trebuie să știe, ce să învețe, unde să se perfecționeze și... mai ales, unde sunt punctele forte ale școlii de la Cluj, dar și părțile pe care le lasă neacoperite...

...legat de școala de la Cluj...știu ce multe parale face și am văzut expozițiile și oamenii care lucrează acolo și sunt convins, sunt convins că oamenii care termină la Cluj ar putea face carieră, ar putea face bani buni cu infografica...

deci, să începem cu ziua de lucru... încerc o descriere foarte personală

și vom urmări pe parcurs cum se naște, cum evoluează infografica... și eu, ca și toți colegii mei, vin la lucru cu mașina și, de fapt, încep procesul de creație în momentul în care mă așez în fața volanului și dau drumul la radio... asta se întâmplă înainte de 7 și în timpul drumului spre servici ascultăm cu toții, știu asta și de la colegii mei, ascultăm cu toții știrile de dimineață...

de ce este așa de important acest lucru?... pentru că noi facem jumătate din toți banii pe care-i realizăm cu grafice despre realitate... adică, cred că este important când vii la slujbă deja să știi cam în ce direcție vei lucra astăzi: e ceva mai mult legat de bombele din Israel sau e ceva mai mult legat de Cecenia... e ceva mai pe direcția științifică... că, uite, iară nu știu ce firmă a făcut o clonă de oaie sau... ce știu eu... va fi zilele astea la Hamburg congresul cercetătorilor în oncologie... este foarte important să cam știi deja despre ce vei lucra în ziua respectivă...

de ce spun asta?... pentru că noi spunem „noi", infograficienii, suntem practicieni, suntem meseriași, nu suntem artiști... dar totuși... cred că este de ajutor dacă vii la servici și cam ști în ce direcție vei săpa în ziua respectivă...

odată ajuns la servici, asta se întâmplă scurt după 7, are loc prima conferință de redacție... pentru cei care nu cunosc viața internă a unei agenții, două cuvinte despre structura generală a agenției... agenția Globus la care lucrez... unde sunt șeful infograficii de peste 8 ani..., are 25 de oameni – 8 graficieni, 8 redactori și restul secretare... sună mult: așa multe secretare? ce faceți cu așa multe secretare?... secretarele noastre sunt foarte bine calificate... nu fac numai job normal de secretariat, scriu scrisori sau răspund la telefon... nu, ele fac și contactul cu publicul, contactul cu ziarele care urmează să se tipărească... deci este un secretariat foarte puternic și foarte calificat... dar, secretariatul ăsta nu are nimic de-a face, nu are nimic de spus în direcția ce lucrăm sau cum lucrăm... asta privește redacția și grafica.

redactorii și graficienii se întâlnesc dimineața la o mică conferință... la această conferință noi stabilim deja care vor fi direcțiile în care vom lucra... adică știm câți oameni sunt la serviciu, ne uităm pe program, vedem câți sunt, mai aflăm că una e bolnavă iar celălalt nu știu ce are că nu poate să vină... facem deci prezența, vedem câți oameni suntem, cât putem produce... și decidem în ordinea priorităților: dacă a explodat un autobuz în

Haifa şi sunt 25 de morţi şi 100 de răniţi este absolut sigur că va trebui să facem ceva la tema asta... s-a întâmplat să fie descoperite nişte procese chimice sau fizice sau nişte procedee industriale care vor asigura locuri de muncă, şi asta nu undeva în lume, ci aici în Germania, atunci sigur că asta va fi o grafică care va trebui neapărat produsă...

şi uite aşa tot mai departe, facem o listă cu 5-7 propuneri de infografice, cu care apoi unul din noi, numai unul, merge la concern... noi, agenţia noastră, suntem o fiică a DPA (Deutsche Presse Agentur), care este un concern cu o foarte dominantă poziţie pe piaţă, respectiv în sectorul de limbă germană, adică Austria, Elveţia şi Germania... nu are nici un fel de concurenţă serioasă... are, aşa, ca să nu zicem că suntem monopolişti, dar de fapt nu are nici o concurenţă...

concernul ne lasă mână liberă în ceea ce vrem să facem dar, din când în când, se întâmplă ca cei din vârful concernului să aibă şi ei o chichiţă, un gărgăune în cap: că „vrem să facem neapărat ceva despre ziua femeii"... sau a auzit nu ştiu ce barosan de la concern ceva ce lui i s-a părut nostim... o listă cu cele mai populare nume care se dau noilor născuţi în anul acesta... deci un ranking... şi asta i s-a părut lui aşa de interesant că „ia să punem noi pe Globus să facă şi chestia asta"... observaţi că vorbesc foarte deschis, nu am nici un fel de reţineri, eu povestesc cum este ziua concretă de lucru...

de la această conferinţă de la DPA vine înapoi redactorul sau graficianul care a fost trimis acolo şi, în 99% din cazuri, vine înapoi şi spune: „da, temele pe care le-am propus sunt ok şi nu am mai primit nici o temă în plus"... ei, şi acuma începe munca concretă, nu?!... adică redactorul, redactorii aleargă care încotro şi încearcă să facă rost de informaţie...

acesta este un lucru destul de delicat, pentru că, aşa cum o să vă daţi seama pe parcursul poveştii, există diferenţe flagrante între informaţia care se transmite sub formă de text şi cea care se transmite sub formă vizualizată, sub formă de infografică... respectiv, în text este foarte simplu să spui că „la sud-est de Haifa, pe un drum lăturalnic, a explodat un autobuz"... cititorul îşi închipuie: da, Haifa, sud-est, drum lăturalnic, praf... ce ştiu eu... dar în infografică Haifa şi sud-est nu reprezintă nimic... eu trebuie să ştiu exact pe care drum, pentru că dacă eu acolo desenez 6 drumuri lăturalnice şi nu spun pe care, apoi sunt neserios, nu?!... după aceea trebuie să spun unde pe acel drum, nu ajunge să spun la sud-est... vedeţi deja că pentru infografică trebuie să fii mult mai precis...

un alte exemplu foarte supărător pentru noi este când în textele de la tipografie vin formulări de genul „veniturile întreprinderii cutare sau cutare aproape s-au dublat în ultimul an"... ce-i aia, dom'le că „aproape s-a dublat"!?... s-a dublat sau nu s-a dublat?... adică s-a dublat 100% sau numai 98%?... ce-i asta?... şi aici nu trebuie să existe neclarităţi, n-au voie să existe neclarităţi, pentru că altfel informaţia nu se pretează pentru a fi vizualizată grafic...

necazurile cele mai mari le avem, de regulă, când textul conţine informaţii de genul „un avion de fabricaţie rusească, Antonov, s-a prăbuşit acolo şi acolo"... mie când aud aşa ceva... sau mai bine, nouă când auzim asta, deja ni se face părul măciucă... Antonov, aşa numai Antonov nu există... adică trebuie să fie un anumit tip de Antonov... Antonov există o gamă largă de avioane: cu o elice, cu două elice, cu patru elice, cu propulsor, cu reacţie... nu ajunge să spui că un Antonov s-a prăbuşit, trebuie să faci pe dracu'n patru să afli de care tip a fost avionul respectiv...

asta sună foarte simplu, dar de fapt nu-i deloc aşa de simplu, deoarece corespondentul, daca asta se întâmplă în Rusia, corespondentul de la Moscova, atunci când noi ne apucăm de lucru, este, săracul, cu urechile roşii de atâtea telefoane... pentru că toată lumea vrea să afle ceva de la el... de regulă, deşi el, săracul, crede că e foarte bine informat, rămâne cu gura căscată când eu îl întreb: "Antonov, bine, bine, dar de care tip? cu o elice? cu patru? turbo?..." înţelegeţi?... iată ce multe chichiţe sunt pe care noi deja le anticipăm, pentru că avem o oarecare experienţă...

despre asta vorbeam când spuneam că dimineaţa, când vin cu maşina şi ascult ştirile mă gândesc: „aoleu, iar s-a prăbuşit unul din ăla... trebuie să-i dau temă de casă, să-mi caute exact ce fel de avion a fost..." şi ăsta a fost numai un exemplu... dar aşa se petrece cu toate: când e vorba de un plan al unui oraş, trebuie găsit, trebuie ştiut exact, că nu ajunge să ştii numai cartierul, trebuie să-i spui cititorului exact unde s-a întâmplat...

ce faci dacă nu găseşti sub nici o formă informaţia? ...nu mai dai de corespondent... sau nu ştie... nu se ştie ce fel de avion a fost... atunci trebuie să fentezi: faci un simbol de avion, cum este la aeroporturi, sau numai o siluetă vagă... de aşa ceva ne este cam ruşine când o facem, pentru că orice confrate de-al nostru, din orice ţară, când vede aşa o soluţie, râde pe sub mustaţă şi spune: „ha, ha, băieţii n-au fost destul de rapizi, n-au percutat cu cercetarea"... de fapt se întâmplă des să dăm afară şi soluţii din

astea de compromis...

după ce avem informația adunată, graficianul face o schiță de concepție... dacă arde țara și tema e foarte importantă și vrem să o terminăm foarte repede, se poate întâmpla să cooptăm mai mulți infograficieni la aceeași infografică... dar asta înseamnă întotdeauna că ori eu, șeful infograficii, ori un alt coleg care ia problema în mână, să facem o schiță și să rupem graficul în două, trei părți... adică „tu faci avionul, tu faci harta, tu faci schița orașului"... și atunci pleacă toți la lucru și se întâlnesc peste o oră și jumătate sau două ore, când s-a stabilit, și cel care conduce tema respectivă le asamblează...

între schiță, între momentul în care se face schița și momentul în care e gata desenul final sunt niște ore foarte obositoare, foarte stresante, pentru că procesul de desenare trebuie să fie foarte scurt... adică trebuie să desenezi frumos și bine și foarte scurt și foarte repede... de la momentul în care s-a făcut schița până la terminarea produsului final n-ar trebui să treacă mai mult de trei ore... regula este de o oră și jumătate sau două ore... la graficele complicate sunt și patru, cinci ore...

vedeți deci, că de aia suntem așa de obosiți când venim acasă, pentru că 3-5 ore pur și simplu...cum să spun fără să dramatizez...dar aproape că ajungi să cauți ceașca de cafea pe pipăite, pentru că nu vrei să întorci ochii de la ecran...nemaivorbind că telefoanele sau întâlnirile sau discuțiile private în această fază fierbinte nu-și au locul, sunt intolerabile...

dar, de multe ori se întâmplă să primim vizite, sau ne vizitează copilul sau prietenii la serviciu și ei, știind de la noi că e atât de stresant, se așteaptă să intre la noi și totul să bâzâie, să zbârnâie... și când colo, văd niște oameni relaxați, care citesc ziarul, stau cu picioarele pe masă, răsfoiesc prin reviste... da! sunt și perioade din acestea, de calm... adică după ce s-a terminat un grafic și graficul e la corectură, sunt perioade de calm, pe care dacă le vezi spui că "wow, ăștia n-au ce face toată ziua, taie frunză la câini"... dar nu este așa...

graficul este controlat de mai multe ori... în primul rând redactorul vine cu informația și eu mă așez jos și fac prima schiță... arăt schița și la alți colegi, o arăt și altor redactori... sau dacă sunt neclarități - și câteodată sunt și certuri sau neînțelegeri între redacție și grafică în ceea ce privește modul de vizualizare, simbolistica folosită, stilul de ilustrație care se folosește - dacă sunt neînțelegeri, atunci foarte repede se ajunge la redactorul șef și el trebuie să

decidă în ce direcție se merge... aceste ședințe de decizie câteodată sunt atât de scurte, de nu-ți vine să crezi... adică sunt ședințe din acestea care durează 10 secunde: intri, spui care-i problema, țac, țac, s-a decis. la revedere!...cu timpul s-a cristalizat un mod de muncă extraordinar de eficient...

produsul este gata și acum pleacă la corectat... adică se citește de 2 sau chiar de 3 ori... adică oameni independenți citesc pe rând toate textele, toate cuvintele, măsoară încă odată scara, măsoară graficele... dacă ceea ce scrie acolo "20 km" corespunde cu ceea ce am eu jos la scară... se uită dacă e scris cu accente... este unul din atributele de marcă ale firmei că nu dă drumul afară la lucruri de mântuială... nu ies chestii cu greșeli de tipar... nu ies chestii afară care nu sunt 100% corecte...

după ce iese de la corectură – și dacă se găsesc greșeli se repară imediat, și astea se mai corectează încă odată – după aceea începe de fapt partea palpitantă... și până aici a fost palpitant, dar pentru voi o să fie interesant acum de văzut ce se întâmplă cu graficul ăsta, pentru că acum e gata... eu am muncit la el, redactorul a muncit 2 ore pentru a procura informația... eu am mai lucrat cu graficienii mei 2 sau 3 ore... am băgat 5 ore de muncă în treaba asta... oameni calificați, care câștigă bani buni... și acum, cu această grafică, ce fac cu acest produs finit, ce se întâmplă cu el?

păi, produsul acesta finit trebuie să ajungă la destinatar, adică trebuie să ajungă în pagina de ziar!... cum ajunge în pagina de ziar? ajunge pe căi multiple, funcție de dotarea tehnică a ziarelor sau revistelor care vor să tipărească infografica desenată de mine... eu, noi adică, încercând să acoperim tot, bineînțeles că suntem la cel mai înalt nivel tehnic... trebuie să fim la zi cu tehnica, dar.... sunt multe ziare care nu sunt la zi... atunci avem căi de distribuție foarte diferite... trebuie să fiu în stare să-i trimit graficul meu unui ziar care are o versiune a aceluiași program pe care îl am eu, dar o versiune mai veche...

deci, trebuie să am grijă cum le pun pe drum... pe scurt, ca să nu vă obosesc cu chestii tehnice prea multe... graficele se transmit ori prin fax, ceea ce este groaznic, pentru ca nu poți trimite culori, faxul nu este de calitate bună și e urât ca dracu'... dar sunt ziare care nu au altă posibilitate... de regulă, ziare cu tiraj foarte mic...

se mai transmite prin Internet sau se transmite prin satelit... nu vă

obosesc cu detalii, cu ce înseamnă fiecare și ce specific trebuie să aibă, dar toate aceste căi de transmitere, toate, au avantaje și dezavantaje...

prin toate aceste căi, mai puțin prin fax, se pot transmite atât grafice sub formă de poză, la care beneficiarul nu mai poate manevra nimic, sau sub formă de fișier, în care el mai poate face modificări... toate sunt cu cântec... cele trimise ca o poză... ca o fotografie la care el nu mai poate manipula nimic au avantajul că nu-mi produc surprize... nu mă trezesc că îmi fură din grafică... nu mă trezesc ca mi-o modifică atât de tare încât să n-o mai recunosc... dar, dezavantajul este că sunt unele ziare care ar vrea să adapteze graficul cumpărat la layout-ul lor, la "corporate identity"... ei, asta nu se poate atunci când e trimisă ca o poză...

când o trimiți sub formă de fișier este foarte bine, pentru ca beneficiarul o poate adapta... poate pune culorile lui preferate... sau care se potrivesc mai bine în pagină... dar dezavantajul este că se fură ca în codru... adică îmi fură avionul, îmi fură harta... o găsesc după aceea în alte condiții tipărită, fără să mai plătească încă odată... deci astea sunt toate probleme care apar la transmiterea graficului meu de la mine la beneficiar...

ultima fază - tipăritul... iară nu intru în detalii, pentru că sunt obositoare și gama de calitate e atât de largă... de la reviste care tipăresc pe hârtie fină și unde mai vezi și părul din urechea muștelor și orice chichiță, până la ziare care tipăresc pe hârtie proastă și la care aproape că ți-e jenă să te uiți...

eh!!!... ceea ce este interesant, și asta vreau să subliniez, este relația de încredere care s-a stabilit în decursul anilor între noi, ca producători, și ziarul sau revista, ca beneficiari... ce vreau să spun cu asta... se întâmplă frecvent, se întâmplă zilnic, ca ziarele, dimineața la ora nouă, deja să dea telefon și să întrebe: "faceți ceva la tema explozie lângă Haifa?"... și ce dimensiune să aibă graficul... și eu zic: "o să fie lat de 10 cm și înalt de 12 cm"... și el atunci își face layout-ul fără să vadă ce o să îi trimit...

și are atât încredere în mine încât așteaptă cu layout-ul făcut și acolo este o gaură practic... așteaptă până la cinci, șase după masă... în ultima clipă vine graficul de la mine, el aproape că nu mai are timp să se uite la el, pentru că îl bagă în layout, în gaura pe care a ținut-o pentru mine deschisă... pune produsul meu și îi dă drumul la tipărit...

această relație de încredere este un capital cu care trebuie să umbli cu mare grijă, pentru că se clădește foarte greu și se pierde foarte repede...

vă puteți închipui cu toții ce s-ar întâmpla dacă el ar face layout-ul cu

gaura aceea de 10 cm /12 cm și o ține deschisă până la șase după masa, iar la șase eu îi trimit graficul care are numai 8 cm /10 cm, adică alte dimensiuni... ar fi o experiență atât de nasoală, încât cred că n-are rost să mai vorbesc despre ea... adică voi vă dați seama... și graficianul de la ziarul respectiv are o presiune enormă în spate, pentru că, de regulă, la șase și jumătate pornesc rotativele...

noi, la agenție, plecăm cu toții acasă la cinci și jumătate... pentru lucrul acesta suntem invidiați de toată branșa, pentru că graficienii, de regulă, la agenții, mai ales la cele publicitare, lucrează mult mai târziu seara, până... nu vreau să spun acuma cine cât lucrează, dar se lucrează mult, aproape că nu poți avea o viață particulară, privată... să îți organizezi o seară sau o ieșire cu prietenii sau cu copilul, pentru că nu știi când vii acasă...

la noi la agenție este foarte comod, pentru că la cinci și jumătate, șase pleci acasă... de ce este așa?... este așa pur și simplu pentru că după ora șase nu mai ai cui să-i vinzi ceva pe piața aceasta... adică de regulă rotativele pornesc între șapte și opt și după ora asta nu mai poți să vii tu să încerci să vinzi ceva, pentru că pagina e deja făcută... practic totul este închis.

de aici presiunea extraordinară a timpului, câteodată atât de îmbolnăvitoare că mulți nu rezistă mai mult timp... s-au pierdut oameni buni, cu aplecare spre meserie, care nu au făcut față acestui ritm... eu, bat în lemn, sunt de zece ani în muncă, dar asta mai ales pentru că foarte devreme am observat că soluția este aceea de a face job-ul, cât de repede, iar după aceea l-ai terminat!... dar chiar l-ai terminat... nu te mai gândești la el... ieși afară, respiri, faci câțiva pași și ai încheiat și mental problema... dacă îți rămâne tot timpul ceva de rumegat... de la graficul de dinainte și de la cel de dinainte... dacă rămân detalii... „și aici ar fi trebuit culoarea... contrastul... aici trebuia să mai lucrez la ilustrație", toate astea te pot omorî la un moment dat și dai cu roțile în sus...

și aici suntem de fapt în miezul problemei: noi, la școala asta superbă de la Cluj, am învățat să fim exigenți, cu noi și cu alții, dar mai ales cu noi și cu munca noastră... antrenați să nu dăm din mână ceva până nu este totul ok...

acei dascăli extraordinar de buni pe care i-am avut, si cărora le sunt recunoscător, m-au învățat să nu fiu mulțumit decât dacă iese totul la fix... ei, și eu acuma lucrez cu mult succes, de multă vreme, într-un domeniu în care, trebuie să spun, că încerc să lucrez bine... sigur că încerc să fac un

obosesc cu detalii, cu ce înseamnă fiecare şi ce specific trebuie să aibă, dar toate aceste căi de transmitere, toate, au avantaje şi dezavantaje...

prin toate aceste căi, mai puţin prin fax, se pot transmite atât grafice sub formă de poză, la care beneficiarul nu mai poate manevra nimic, sau sub formă de fişier, în care el mai poate face modificări... toate sunt cu cântec... cele trimise ca o poză... ca o fotografie la care el nu mai poate manipula nimic au avantajul că nu-mi produc surprize... nu mă trezesc că îmi fură din grafică... nu mă trezesc ca mi-o modifică atât de tare încât să n-o mai recunosc... dar, dezavantajul este că sunt unele ziare care ar vrea să adapteze graficul cumpărat la layout-ul lor, la "corporate identity"... ei, asta nu se poate atunci când e trimisă ca o poză...

când o trimiţi sub formă de fişier este foarte bine, pentru ca beneficiarul o poate adapta... poate pune culorile lui preferate... sau care se potrivesc mai bine în pagină... dar dezavantajul este că se fură ca în codru... adică îmi fură avionul, îmi fură harta... o găsesc după aceea în alte condiţii tipărită, fără să mai plătească încă odată... deci astea sunt toate probleme care apar la transmiterea graficului meu de la mine la beneficiar...

ultima fază - tipăritul... iară nu intru în detalii, pentru că sunt obositoare şi gama de calitate e atât de largă... de la reviste care tipăresc pe hârtie fină şi unde mai vezi şi părul din urechea muştelor şi orice chichiţă, până la ziare care tipăresc pe hârtie proastă şi la care aproape că ţi-e jenă să te uiţi...

eh!!!... ceea ce este interesant, şi asta vreau să subliniez, este relaţia de încredere care s-a stabilit în decursul anilor între noi, ca producători, şi ziarul sau revista, ca beneficiari... ce vreau să spun cu asta... se întâmplă frecvent, se întâmplă zilnic, ca ziarele, dimineaţa la ora nouă, deja să dea telefon şi să întrebe: "faceţi ceva la tema explozie lângă Haifa?"... şi ce dimensiune să aibă graficul... şi eu zic: "o să fie lat de 10 cm şi înalt de 12 cm"... şi el atunci îşi face layout-ul fără să vadă ce o să îi trimit...

şi are atât încredere în mine încât aşteaptă cu layout-ul făcut şi acolo este o gaură practic... aşteaptă până la cinci, şase după masă... în ultima clipă vine graficul de la mine, el aproape că nu mai are timp să se uite la el, pentru că îl bagă în layout, în gaura pe care a ţinut-o pentru mine deschisă... pune produsul meu şi îi dă drumul la tipărit...

această relaţie de încredere este un capital cu care trebuie să umbli cu mare grijă, pentru că se clădeşte foarte greu şi se pierde foarte repede...

vă puteţi închipui cu toţii ce s-ar întâmpla dacă el ar face layout-ul cu

gaura aceea de 10 cm /12 cm şi o ţine deschisă până la şase după masa, iar la şase eu îi trimit graficul care are numai 8 cm /10 cm, adică alte dimensiuni... ar fi o experienţă atât de nasoală, încât cred că n-are rost să mai vorbesc despre ea... adică voi vă daţi seama... şi graficianul de la ziarul respectiv are o presiune enormă în spate, pentru că, de regulă, la şase şi jumătate pornesc rotativele...

noi, la agenţie, plecăm cu toţii acasă la cinci şi jumătate... pentru lucrul acesta suntem invidiaţi de toată branşa, pentru că graficienii, de regulă, la agenţii, mai ales la cele publicitare, lucrează mult mai târziu seara, până... nu vreau să spun acuma cine cât lucrează, dar se lucrează mult, aproape că nu poţi avea o viaţă particulară, privată... să îţi organizezi o seară sau o ieşire cu prietenii sau cu copilul, pentru că nu ştii când vii acasă...

la noi la agenţie este foarte comod, pentru că la cinci şi jumătate, şase pleci acasă... de ce este aşa?... este aşa pur şi simplu pentru că după ora şase nu mai ai cui să-i vinzi ceva pe piaţa aceasta... adică de regulă rotativele pornesc între şapte şi opt şi după ora asta nu mai poţi să vii tu să încerci să vinzi ceva, pentru că pagina e deja făcută... practic totul este închis.

de aici presiunea extraordinară a timpului, câteodată atât de îmbolnăvitoare că mulţi nu rezistă mai mult timp... s-au pierdut oameni buni, cu aplecare spre meserie, care nu au făcut faţă acestui ritm... eu bat în lemn, sunt de zece ani în muncă, dar asta mai ales pentru că foarte devreme am observat că soluţia este aceea de a face job-ul, cât de repede, iar după aceea l-ai terminat!... dar chiar l-ai terminat... nu te mai gândeşti la el... ieşi afară, respiri, faci câţiva paşi şi ai încheiat şi mental problema... dacă îţi rămâne tot timpul ceva de rumegat... de la graficul de dinainte şi de la cel de dinainte... dacă rămân detalii... „şi aici ar fi trebuit culoarea... contrastul... aici trebuia să mai lucrez la ilustraţie", toate astea te pot omorî la un moment dat şi dai cu roţile în sus...

şi aici suntem de fapt în miezul problemei: noi, la şcoala asta superbă de la Cluj, am învăţat să fim exigenţi, cu noi şi cu alţii, dar mai ales cu noi şi cu munca noastră... antrenaţi să nu dăm din mână ceva până nu este totul ok...

acei dascăli extraordinar de buni pe care i-am avut, şi cărora le sunt recunoscător, m-au învăţat să nu fiu mulţumit decât dacă iese totul la fix... ei, şi eu acuma lucrez cu mult succes, de multă vreme, într-un domeniu în care, trebuie să spun, că încerc să lucrez bine... sigur că încerc să fac un

lucru perfect... dar la fel de clar vreau să spun că mă uit tot timpul la ceas şi când văd că am de ales între a mai înfrumuseţa un pic compoziţia sau a termina graficul la timp, atunci întotdeauna mă decid pentru timpul mai scurt... adică să dau graficul la timp afară...

să ştiţi dragi studenţi că acest punct e un punct dureros... adică nu pleci întotdeauna mulţumit acasă, nu pleci satisfăcut...de multe ori mă gândesc eu aşa... acuma fac o confesiune... mă gândesc cu jenă ce aş face eu acuma, lucrând la servici, dacă ar intra doamna Cristea, cu care am făcut patru ani de comunicări vizuale şi căreia îi sunt recunoscător acuma şi până la sfârşitul vieţii... mă gândesc „ce ai face tu acuma dacă ar vedea, nu ce porcării ai făcut, da cum ai fuşerit-o aşa"... de multe ori mi-e jenă... „dacă ar intra Cristea acum, ai da din colţ în colţ, nu?"... sau când am de făcut planul unui oraş sau al unei clădiri care a explodat şi nu pot să fac perspectiva aşa, la fix, cum am învăţat cu Salvanu... o mai ameţesc... am deja foarte multă experienţă... „dacă ar veni acuma Moşu -- că aşa îi spuneam – dacă ar veni acum, ce-ai spune?"...

deci ăsta este un lucru dificil... nu este rezolvat... nu ştiu cum să-l rezolv, atât că încerc în fiecare zi să fac bine, dar ştiu că timpul este cel care dictează... adică nu îmi pot permite să fac prea multă calitate în detrimentul timpului... şi asta e o problemă permanentă... ştiu şi de la alţii, că şi colegii mei o au, că asta în branşa noastră este o problemă permanentă, nerezolvată, şi care probabil nu se poate rezolva decât aşa, că încerci să devii tot mai rapid, că îţi faci cât mai multe desene şi schiţe, îţi faci cât mai multe colecţii de idei, bagi cât mai multe găselniţe, simboluri pe care le poţi găsi, tot felul de trucuri şi şmecherii ca să fii rapid... şi să nu-ţi fie jenă cu ce ai dat din mână...

aici trebuie să mă întorc iarăşi puţin la şcoală, la Cluj, şi să spun că aşa cum am învăţat noi desenul puţină lume în vest, vorbesc de cei de la agenţii, puţină lume din vest ştie îl ştie... aşa că, dragi studenţi, fiţi mândri de şcoala pe care o urmaţi, fiţi încrezători că ceea ce învăţaţi aici, la Cluj, are valabilitate peste tot... nu numai că are valabilitate, dar puteţi să mergeţi cu capul sus, oriunde, să nu vă ascundeţi şi să vă scuzaţi: „ştiţi, noi aicea..." nu!... nu!... cu capul sus... şi mergeţi siguri că ceea ce aţi învăţat aici este foarte bine...

ceea ce nu am învăţat la Cluj, din păcate, pentru că nu s-a găsit nimeni să ne înveţe şi mie mi-a fost foarte greu, a fost să vorbesc eu despre mine... cum să vorbesc despre propriile calităţi şi, în cadrul unui interviu,

să arăt că am siguranţă, să arăt că eu sunt omul nimerit pentru job-ul respectiv... după părerea mea, aici şcoala a avut foarte mari deficienţe, nu ne-a pregătit deloc pentru această fază a drumului... bine, era şi o altă perioadă, aveai un loc de muncă, prin faptul că se făcea repartiţie şi stagiatură... dar, în general, trebuie să spun că dascălii au omis să ne înveţe cum să ne reprezentăm... cum să prezentăm la o discuţie calităţile pe care în mod cert le avem... cum să le aducem în discuţie şi cum să le demonstrăm... cum să demonstrăm că suntem mult mai buni decât alţii... aceasta este o temă de gândire, după părerea mea, foarte importantă pentru cei care fac programele de învăţământ, pentru cei care alcătuiesc clădirea aceasta foarte complexă care este studiul de arte plastice...

să ne întoarcem acum la produsul nostru, pe care l-am vândut cu succes, care s-a dus acum ori prin fax, prin net sau prin satelit la ziar... acolo m-au aşteptat cu locul pregătit, mi-au băgat graficul în pagină, rotativa a pornit, noaptea s-a tipărit, iar dimineaţa la primele ore a ajuns ziarul la chioşcuri...

aici trebuie să vă spun de unde îmi trag eu energia sau de unde găsesc motivaţia în fiecare zi să merg din nou şi să pornesc cu acelaşi elan, de multe ori nu numai să mă trag pe mine, dar să trag şi pe alţii după mine... adică eu ca şef al graficii investesc foarte multă muncă şi foarte mult timp, nu atât în corectura concretă de culoare sau de compoziţie, în îndrumarea practică a colegilor... pentru că sunt oameni cu o bogată experienţă deja... nu mai este cazul să mă leg de detalii, chiar dacă cred câteodată că trebuie „aici mutat puţin mai la dreapta, aici făcut puţin mai mare, aici puţin..." astea nu-s importante... dar în fiecare zi trebuie să-i motivez din nou, să-i fac în aşa fel încât să mai aibă chef să vină şi a doua zi şi să vină cu chef... nu numai aşa, numai să-şi ia banii...

da... deci de unde îmi trag eu această energie... şi cred că este important ca fiecare când ajunge la un job, la o firmă sau la o agenţie sau la un birou să-şi găsească un loc sfânt, un moment al zilei sau un loc anume de unde îşi trage seva, de unde îşi trage energia pentru a doua zi, indiferent ce face... ei, la mine, locul acela de unde îmi trag eu seva este chioşcul de ziare unde mă opresc dimineaţa şi unde, de multe ori, nu în fiecare zi, dar de multe ori, îmi văd graficul sau graficele pe care le-am făcut cu o zi înainte, eu sau colegii mei, şi îl văd în ziar, în mai multe ziare, de multe ori şi pe prima pagină... şi nu pot să vă povestesc câtă bucurie îţi face să treci pe

lângă un chioşc de ziare... avem unul chiar lângă firmă care are un repertoriu foarte larg, internațional, are multe ziare şi reviste din toată lumea... şi este foarte frumos, foarte plăcut, este o mare mulțumire când treci şi vezi că ai graficul la trei ziare pe pagina întâi, de exemplu... este extraordinar... nu se întâmplă în fiecare zi, dar se întâmplă... şi când se întâmplă, atunci ai nişte provizii de drum cu care poți să pleci mai departe... este o modalitate a feedback-ului – să-ți vezi lucrările în ziar sau revistă...

un alt mod de a primi feed-back este discuția cu clientul... adică trebuie să plecăm de la ideea că nu vei auzi niciodată nimic de la client decât atunci când e nemulțumit... dacă e nemulțumit, atunci măcăne... dacă e mulțumit nu auzi nimic de la el cu anii... poate să fie şi aşa, adică să o laşi aşa... zici că aşa este şi aşa o facem, dar poți să faci şi astfel încât să-ți faci o preocupare din a da în mod regulat telefon la client şi să întrebi: „ce v-a plăcut foarte mult, ce v-a plăcut mai puțin, ce am putea schimba ca să fiți mai mulțumit, ce v-a deranjat, unde ați avut probleme tehnice, unde ați avut probleme de concepție, unde nu v-a plăcut ilustrația sau schița"... este ceva foarte important această bibileală a clientului şi nu numai că el este mulțumit pentru că te uiți în gura lui şi-l întrebi de părerea lui, dar şi tu ca producător înveți multe de la el... şi în general este aşa, că ei, clienții, fiind la punctul cel mai avansat al frontului, adică chiar acolo unde se vinde, ei au un feed-back foarte important, pentru că de multe ori primesc şi reacția de la cititorul de reviste sau de ziare care este de fapt consumatorul final al graficelor...

...în continuare, cele 10 porunci ale infograficii:

1. întotdeauna când am de comunicat ceva, adică de transmis o informație, să mă gândesc şi la infografică... ce înseamnă asta?... adică să mă gândesc critic: oare pe lângă text şi fotografie mai este şi posibilitatea de a comunica informație şi prin infografică?

2. o chestie generală, mai mult pentru cei care scriu, pentru cei responsabili de un proiect... să nu încerce să facă infografia pe genunchi, în bucătărie... adică „ştiu o secretară care ştie să clămpănească pe calculator"... nu, domnule!... infografica se face de către infograficieni!... simplu!... că ăia ştiu cum se face...

3. nu dau în lucru o infografică dacă nu ştiu exact ce trebuie să conțină... briefing-ul trebuie să fie clar: ce vreau să spun cu această infografică?... trebuie să fie clar în capul responsabilului care dă în lucru aşa ceva: am ce să spun?... sau vreau şi eu să mă aflu în treabă... hai să fie frumos!... nu! trebuie să fie clar în capul lui ce vrea să spună cu asta...

4. infografica trebuie să o pricepi în primele 3 secunde când te uiți la ea... nu detaliile, nu subpunctele, nu finețurile, dar infografica trebuie să o pricepi în primele 3 secunde... te uiți la ea şi ştii despre ce-i vorba... dacă te uiți la ea şi nu ştii despre ce-i vorba, dacă trebuie să te uiți la titlu, trebuie să cauți şi să citeşti dedesubt... poți să uiți!... nu aşa trebuie să fie.... trebuie să te gândeşti aşa încât să fie de înțeles în primele secunde măcar despre ce-i vorba...

5. o infografică trebuie să poată să trăiască şi singură, fără textul din jur... mă uit la ea, pricep despre ce-i vorba şi toate informațiile necesare trebuie să le am în interiorul infograficii, inclusiv legenda şi sursa şi în ce an şi despre ce-i vorba şi tot!... dacă o grafică nu e de înțeles decât cu ajutorul textului care este dedesubt, atunci nu este bine.... deci, infografica trebuie să aibă la ea toate elementele necesare pentru a fi înțeleasă!

6. trebuie să fim pretențioşi... adică să nu fuşerim... sigur, mi-am răcit gura înainte o jumătate de oră: „uite ce greu este... şi ce repede trebuie făcut... şi presiunea timpului"... dar trebuie să fim pretențioşi cu noi, să avem tot timpul în minte ideea pe care am spus-o înainte: dacă se deschide uşa şi vine doamna Cristea şi te întreabă „ce faci aici băiatu', aşa te-am învățat eu să faci? nu, nu..." glumesc acum, dar asta este ideea, de a fi tot timpul la zi cu calitatea, astfel încât să nu-ți fie ruşine...

7. infografie se cheamă, nu!? nu degeaba stă „info" la început... deci informația este pe primul loc... sigur că încerc să fie şi estetica... sigur că trebuie să fie frumoasă, să se integreze bine în pagină, să fie tehnic la modul virtuos realizat... sigur, astea sunt toate importante, dar niciodată să nu uit că informația stă pe primul plan... recunosc că este o problemă dificilă, şi din punct de vedere psihic... aşa, al sentimentului că eşti artist şi trebuie să fie frumos... aici trebuie să fii un pic mai umil... să spun aşa: da, mă pun în

slujba infograficii, fac în așa fel încât informația să fie pe primul plan....

8. să nu ne fie frică de tabele și de scheme simple... dacă văd că este de transportat/transmis informație care se pretează a fi transportată/transmisă printr-un simplu tabel... de exemplu, vacanțele în diferite țări: când încep în Danemarca, când în Suedia, când în țările baltice, mediteraneene, etc. ...aceasta este o informație care se pretează cel mai bine la un simplu tabel... atunci este, după părerea mea, o adevărată poruncă, o adevărată cerință către infografician să nu zburde pe câmpii și să înceapă să ilustreze, și să facă.... nu!... dacă ea se pretează la un tabel, atunci fă, domnule, un tabel simplu, fă-l decent, pune o tipografie simplă, cinstită... mai pui poate o culoare sau două, ca să poți urmări mai bine coloanele și rândurile și noapte bună!... atâta tot!... deci, nu vă fie frică de tabele și de scheme simple...

9. orice fel de șmecherie de a manipula datele, de a arăta ce nu este adevărat, de a exagera datele sau de a le minimaliza este interzisă!!!... asta e scopul nostru în infografică: să arătăm cum este și să nu umblăm cu cioara vopsită sub nici o formă!... chiar dacă aș avea nevoie aici în dreapta de mai mult loc, să desenez ceva frumos, nu am voie să modific relația grafică dintre două obiecte sau suprafețe sau între anumite obiecte, care așa trebuie făcute cum sunt în realitate... deci, 9: nu umblăm cu cioara pictată sub nici o formă!!!

10. nu acordați prea mare atenție „corporate identity"-ului... când este vorba, de exemplu, de o informație despre o anumită întreprindere... cifrele de afaceri ale unui concern de automobile, de exemplu, a nu se pune marca în față pe un loc prea proeminent, pentru că asta alunecă puțin pe direcția de reclamă, de „public relation", ceea ce noi nu vrem să facem sub nici o formă și nu vrem să fim asociați cu cei care fac „product placement" și alte șmecherii de genul acesta...

deci, astea sunt cele 10 porunci care mie mi se par foarte importante... de fapt, ele sunt mai multe, dar am spus că vreau să le reduc cât mai mult...și cu asta, basta!!!

Nota redacției:

Autorul acestei comunicări, dl. Raimar Heber, absolvent al Universității de Artă și Design, secția Design, promoția 1983, trăiește în Germania și lucrează la Agenția "Globus Infografik" GmBH din Hamburg. Am preferat să trascriem, pus și simplu, caseta pe care ne-a trimis-o și care a fost audiată în cursul celui de-al treilea Simpozion Național Interdisciplinar cu tema „Imagine artistică și creativitate vizual-plastică", Casa Matei Corvin, 25-26 aprilie 2002.

Pe lângă narativitatea plăcută a „ideilor în mers" pe care le conține, comunicarea d-lui Raimar Heber atrage atenția și prin calitatea limbii române în care ni se adresează cu sinceritate și cu evidenta dorință de regăsire și de a face bine.

CONFIGURAREA METAFOREI ÎNTRE AUDITIV ŞI VIZUAL

Prof. univ. dr. Valentin Timaru
Catedra de Compoziţie, Academia de Muzică „Gheorghe Dima"

Prezenta comunicare porneşte de la premisa unei alte accepţiuni asupra metaforei pe care o imaginăm în strânsă legătură cu semnificaţia de «imagine artistică››. Extinderea ariei sale semantice ne va permite astfel de a conştientiza primordialitatea expresiei artistice ca şi valoarea estetică primară faţă de care obiectualizarea ei în perimetrul restrâns al diferenţelor specifice nuanţează capacitatea inteligenţei omeneşti de a diversifica acea permanentă *nevoie de exprimare a sensibilităţii*. Aici găsim rădăcina comuniunii organice dintre arte care în spiritul autenticităţii rămâne întâi *necesitate de expresie* şi abia apoi *configurare prin sunet, culoare, linie sau volum.* Ponderea mare pe care au avut-o din toate timpurile artele cuvântului a limitat definirea metaforei cu prioritate în perimetrul retoricii, al poeticii şi cu mult mai târziu în context stilistic sau estetico-filozofic[1]. La sfârşitul secolului trecut, Pierre Fontanier (1880) defineşte metafora prin „înfăţişarea" unei idei sub semnul altei idei mai frapante sau mai cunoscute"[2] dar ideea la care se referă este bineînţeles ideea-cuvânt ca şi *figură de expresie!*

Subliniem dintru început că nu avem intenţia de a zăbovi în

[1] În monografia sa asupra metaforei, Paul Ricoeur (*Metafora vie*, Ed. Univers, Bucureşti 1984) îşi construieşte demersul pe următorul traseu: Între retorică şi poetică; Declinul retoricii: tropologia; Metafora şi semantica cuvântului; Metafora şi noua retorică; Travaliul asemănării; Metaforă şi referinţă; Metaforă şi discurs filozofic."

[2] Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion,1968 (vezi Ricoeur *Op.cit.*, p. 85 şi urm.).

perimetrul atât de controversat al metaforei (care între „figură de stil" şi „element de limbaj artistic" a fost definită atât de diferit), ci mai degrabă avem dorinţa de a prelua acele nuanţări ale termenului care ar putea veni în beneficiul raţionamentelor noastre. Din dorinţa de a lărgi semnificaţia metaforicului, Lucian Blaga deosebeşte două tipuri de metafore: *Metafore plasticizante* şi *Metafore revelatorii*[3] şi de aici mai departe în *Dicţionarul de Estetică*[4] metafora este definită ca *„element al limbajului artistic* [s.n.] care se obţine pe temeiul unei comparaţii subînţelese, printr-o substituţie cu multiple variante... "

Socotim util de a ne opri puţin asupra viziunii blagiene pe care o vedem validată deplin şi în contextul altor limbaje artistice. „Geneza metaforei coincide cu geneza omului, şi face parte dintre simptomele permanente ale fenomenului om. Geneza metaforei nu este în consecinţă o problemă spre a fi soluţionată cu ‹‹datări››, sau prin condiţii speciale în dimensiunea timpului. Surprindem metafora într-o geneză permanentă"[5]... Este deci detectabilă în tot ceea ce creează omul pe impulsul sensibilităţii şi prin mijlocirea inteligenţei sale prezentă viu şi creativ în diversitatea limbajelor artistice! Şi în încheiere Lucian Blaga remarcă: „Omul, privit structural şi existenţial, se găseşte într-o situaţie de două ori *precară*. El trăieşte de o parte într-o *lume concretă*, pe care cu mijloacele structural disponibile nu o poate exprima; şi el trăieşte de altă parte în *orizontul misterului*, pe care însă *nu-l poate releva*. Metafora se declară ca un *monument ontologic complementar* [s.n.], prin care se încearcă corectura acestei situaţii de două ori precară. Admiţând că situaţia aceasta a omului rezultă din chiar fiinţa şi existenţa sa specifică, suntem constrânşi să acceptăm şi teza despre *rostul ontologic al metaforei* ca moment complementar al unei stări congenital precare. Metafora nu poate fi deci numai obiectul de cercetare şi de analiză al ‹‹poeticei›› sau al ‹‹stilisticei›› [s.n.]... importanţa ei se proiectează imensă pe zările meditaţiei. Metafora este a doua emisferă prin care se rotunjeşte destinul uman, ea este o dimensiune specială a acestui destin, şi ca atare ea

[3] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*,Ed. Lit. Univ., Bucureşti, 1969, *Geneza metaforei*, p. 276.

[4] Editura Politică, Bucureşti, 1972.

[5] L. Blaga, *Op.cit.*, p.282.

solicită toate eforturile contemplative ale antropologiei şi ale metafizicei"[5].

Pe temeiul celor subliniate de noi în citatele blagiene, am dori să ne delimităm observaţiile asupra configurării metaforei în perimetrul confluenţei artei sunetelor cu artele vizuale. Pornind de la conştiinţa că metafora este element de limbaj artistic, vedem prin ea o legătură organică între configurarea ei în muzică şi în plastică. Există în primul rând o premiză ştiinţific-obiectivă acolo unde sunetul şi lumina fiind rezultante ale aceluiaşi fenomen vibrator în temeiul căreia am imaginat următoarea comparaţie :

Roşu..................483x1012 vibraţii/sec. Sol...24,5 -48,9 -97,9 -195,9 -391,9 -783,9 -1567,9 -3135,9 -6271,9 Hz

Orange............513x1012 vibraţii/sec. Fa....21,8 -43,6 -87,3 -174,6 -349,2 -698,4 -1396,9 -2793,8 -5587,6 Hz

Mi....20,6 -41,2 -82,4 -164,8 -329,6 -659,2 -1318,5 -2637 -5274 Hz

Galben.............543x1012 vibraţii/sec. Re.....18,3 -36,7 -73,4 -146,8 -293,6 -587,3 -1174,6 -2349,3 -4698,6 Hz

Verde...............576 x1012 vibraţii/sec. Do....16,3 -32,7 -65,4 -130,8 -261,6 -523,2 -1046,4 -2092,9 -4185,9 Hz

Si...............-30,8 -61,7 -123,4 -246,9 -493,8 -987,7 -1975,5 -3951 Hz

Albastru...........630 x1012 vibraţii/sec. La..............-27,5 -55 -110 -220 -440 -880 -1760 -3520 Hz

Indigo..............669 x1012 vibraţii/sec. La b.........-25,9 -51,9 -103,8 -207,6 -415,3 -830,6 -1661,2 -3322,4 Hz

---

[5] L. Blaga, *Op. cit.*, pag.289.

Violet............. 708 x10[12] vibraţii/sec. Sol #........-25,9 -51,9 -103,8 -207,6 -415,3 -830,6 -1661,2 -3322,4 Hz

(frecvenţe pentru toate octavele scării generale muzicale calculate în sistemul de intonaţie egal-temperat)

Desigur că intrând într-un domeniu al ştiinţelor exacte dorim să ne limităm observaţiile până acolo unde să nu eşuăm prin incompetenţă; şi atunci sugerăm doar că descompunerea luminii în cele şapte culori ale spectrului are o mare legătură cu constituirea celor şapte sunete naturale. Corespondenţa dintre sunet şi culoare este posibilă numai atunci când suntem conştienţi de o anumită axiologie obiectiv existentă în ambele cazuri. Paralelismul dintre sunet şi culoare, în schimb, va trebui să ţină cont de proporţionalitatea obiectiv existentă dintre ‹‹frecvenţele supra-înalte›› ale luminii, descompuse în componentele sale spectrale, faţă de cele ale sunetelor, proporţionalitate existentă în fapt şi între vitezele lor de deplasare: 300 000 Km/sec. în cazul luminii, faţă de 340 m/sec. în cazul sunetului[7]. Despre un anumit fond terminologic comun, am putea să deschidem aici pagini întregi de comentarii[8].

Dorim însă să revenim la axiologia de care pomeneam puţin mai înainte.

Dacă supunem comparaţiei spectrul şi octava sunetelor naturale vom găsi o evidentă similitudine.

Iar dacă mai punem în calcul şi axiologia relevată de chimia culorilor 3 culori de bază şi patru compozite (vi. R o. G ve. A ind.) vom găsi raţiunea de a fi a semitonurilor[9] naturale mi-fa (divizarea ‹‹oranjului sonor››), si-do (divizarea ‹‹verdelui sonor››), jumătatea octavei sol#-lab (violet-ul şi indigo-ul sonor).

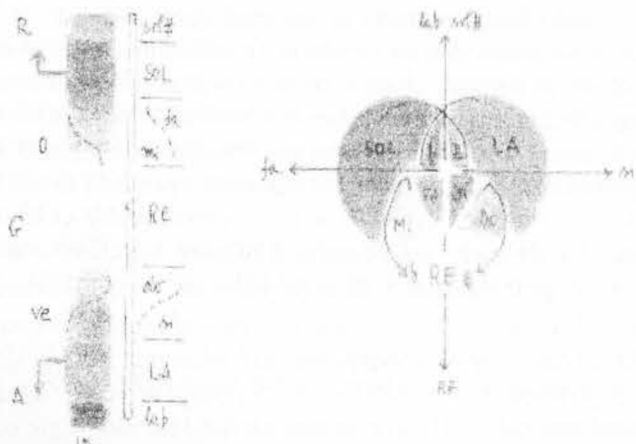
---

[7] Viteza luminii în metri pe secundă ar însemna $3x10^8$ pe când cea a sunetului 34x10!; setul de frecvenţe din ultima octavă exprimat cu valorile aproximative $4\text{-}6x10^3$ vibraţii/sec. faţă de $354\text{-}668x10^{12}$ vibraţii/sec reprezintă aceeaşi diferenţă de coeficient al celor 8 puteri ale lui 10. Desigur că această speculaţie rămâne în sarcina celor competenţi de a o verifica, în ceea ce ne priveşte noi rămânem la nivelul ipotetic al unei simple formulări.

[8] Este suficient să amintim doar termenul de ton (entitate sonoră în accepţiunea sa priomordială, dar utilizat constant şi în accepţiunea de culoare), tonalitate, gamă a sunetelor sau a culorilor. Sau de nuanţă (varietate de intensitate a culorilor în accepţiunea primordială, dar utilizat constant şi în accepţiunea de intensitate = tărie a sunetului).

[9] Semantic jumătate de ton, divizarea unui ton în două jumătăţi!

În acest caz, paralela la care ne referim ar putea fi exprimată astfel:



De aici mai departe se poate deschide un larg câmp de cercetare pentru teoreticieni, fiecare insistând pe aria specifică a limbajului în numele căruia vorbește. În ceea ce ne privește, am dori să ne limităm raționamentele doar la metafora sonoră ca și *figură de expresie* a limbajului muzical. Pentru început reținem că metafora sonoră în starea sa primară se configurează în perimetrul intonațiilor de sorginte onomatopeică[10]. Din această fază primară de imitație-citat sau copie și până acolo unde ajunge punct de plecare spre acel <<mai departe>> al inefabilului limbajului artistic, metafora sonoră se cizelează cu răbdare și rafinament[11].

Dacă spre exemplu ascultăm partea a II-a din Simfonia «Pastorala» de Beethoven (intitulată sugestiv „Scenă la pârâu"), suntem cuprinși de

[10] „Onomatopee, cuvânt care, prin *elementele lui sonore* [s.n.], imită sunete, zgomote, etc. din natură; cuvânt imitativ." (*DEX*, Ed. Academiei, București, 1975); față de care ne permitem să extindem aria semantică în lumea abstractă a limbajului muzical și să definim metafora sonoră primară prin grupare de sunete care prin experiența memoriei primordiale devin simbol-reper sau coordonată a discursului sonor!

[11] Remarcăm de forte multe ori că „muzica se naște de la sunet mai departe!".

o liniște care ne învăluiește de peste tot și de nici unde anume[12]. Putem să ne asumăm riscul și să imaginăm peisajul, dar, în limitele subiective ale propriei noastre sensibilități nu va fi niciodată același cu ceea ce imaginează omul de lângă noi.

Intenția autorului însă nici nu a fost asta pentru că în acest caz va rămâne doar sentimentul care ne «învăluiește» în starea de liniște la care ne-am referit. Abia în momentul când se atinge un «prea-plin de liniște» apar fizionomiile concrete ale metaforei primare. Privighetoarea (intonată la flaut), pitpalacul (la oboi) și cucul (la clarinet) devin în acest moment puncte cardinale ale peisajului, semnalele lor sonore intersectându-se cu continuum-ul liniștii inițiale susținut de abstractul imaginii muzicale pure. Putem astfel să-l înțelegem pe Beethoven când spunea referitor la programatismul Simfoniei Pastorala: „mehr Emfindung als Malerei" (mai mult sentiment decât pictură) și prin aceasta ne precizează faptul că titlurile celor 5 mișcări ale simfoniei sunt doar repere pentru imaginarea unui cadru ambiental propice dialogului dintre compozitor și natură.

În același context dar într-o altă epocă stilistică, Enescu surprinde un tablou sonor impresionant prin densitatea suprapunerilor imagistice. Este vorba de mișcarea III-a din Suita „Săteanca" intitulată: „Vechea casă a copilăriei la apus de soare. Păstor. Păsări călătoare și corbi. Clopote de vecernie". Nostalgia ca sentiment este cultivată în acest caz până devine starea dominantă într-un peisaj sonor încremenit la granița dintre pastel și basm. Ideea muzicală obsedantă în lirismul ei (conturul sonor al casei copilăriei proiectat pe pânza memoriei cu jocuri de lumini și umbre prin magia lui «a fost odată›› reveria unui alt tip de liniște decât cea beethoveniană -, este intersectată cu monodia fluierului pastoral (oboi singur), cu croncănitul corbilor (clustere de alămuri) și cu citarea clopotului de vecernie. Spațiul enescian gândit astfel este imens. Ascultându-l devenim pe nesimțite părtași la acel gând-imagine blagiană și ne trăim partea de veșnicie ce a fost să se fi născut la sat[13].

[12] Sugerăm ca în cazul lecturării prezentelor considerațiuni să se asculte în prealabil sau chiar în context fragmentele muzicale la care ne referim. Trimiterile noastre la textul muzical ar putea rămâne în caz contrar fără suport.

[13] Desigur că și în acest moment este cu prioritate necesar să avem conștientizată imaginea sonoră a paginii enesciene la care ne referim.

Ne oprim observațiile aici cu sentimentul că lucrurile vor trebui aprofundate în timp. Cerem permisiunea totodată de a nu aborda perimetrul teoretic al artelor vizuale tocmai din respectul ce îl datorăm celor ce cu competență și trudă fac acest lucru de ani de zile.

În încheiere rămânem cu convingerea fermă că atât artele vizuale cât și muzica își vor defini viziunea proprie asupra figurilor de expresie împlinind deschiderea blagiană prin metafora plasticizantă și metafora revelatorie cu argumente de la cuvânt mai departe.

ARTA ȘI PRUDENȚA: TENSIUNE SAU COOPERARE ÎN VEDEREA DESCOPERIRII FINALITĂȚII

Pr. Prof. Dr. Jean-Yves Brachet
O.P., Rennes, Franța

În limitele unei prezentări scurte, se va sublinia relația paradoxală care există între artă și prudență. Sunt conștient de faptul că dorința de a compara aceste domenii, adică domeniul bogat al artei și cel al prudenței, prezintă multe riscuri. Unul dintre riscuri ar fi cel de a fi acuzat de la început că vreau să favorizez o artă morală în sensul cel mai rău al cuvântului „moral", sau că vreau să suprim orice punct obiectiv de referință în viața morală. Însă nu văd de ce un risc ar împiedica căutarea filozofică. Mai fundamental doresc să subliniez faptul că comparația între aceste domenii presupune existența lor separată, dar o și subliniază. Nu putem să ne mulțumim cu o juxtapunere între aceste domenii.

Am putea să exprimăm acest paradox punând câteva întrebări fundamentale. Oare o comparație între artă și prudență n-ar restrânge libertatea exprimării artistice? Invers, chiar dacă se vorbește despre „l'art de vivre", a reduce prudența la o artă n-ar favoriza oare un individualism absolut, fiecare om devenind măsura actelor lui? Nu putem să reducem arta la o normă morală, nu putem să concepem morala ca o artă, putem să ne întrebăm în ce măsură există o tensiune și complementaritate necesară între aceste domenii. Atât arta cât și prudența se referă la un domeniu concret, care nu suportă nici o abstracție. Într-adevăr amândouă activitățile subliniază unicitatea operei respective și o anumită autonomie. Cu alte cuvinte abstracția se referă la lumea exterioară, nu la ideea artistului. Tot așa orice act este

original în sensul cel mai profund al cuvântului, nu pentru că n-ar fi asemănător cu alte acțiuni, ci pentru că acest act are ceva unic, este actul meu, aici și acum. Atât arta cât și prudența implică prezența inteligenței practice, adică reflecția acre stă la bază se termină într-o activitate practică. În ordinea practică aceste două activități se comportă adesea ca „frères enemis".

Aristotel sublinia deja deosebirea care există între artă și prudență: ***„ceea ce se petrece în domeniul artelor nici nu este similar cu ceea ce se petrece în cel al virtuților. Căci produsele artei poartă în sine perfecțiunea ca pe o valoare intrinsecă, fiind suficient ca aceasta să li se imprime de când sunt create; dar în ce privește actele îndeplinite în conformitate cu virtutea, nu este de ajuns ca ele să posede în sine calitățile respective pentru a fi înfăptuite în mod drept sau cumpătat, ci trebuie ca și cel ce acționează s-o facă într-un anumit fel: mai întâi, fiind conștient de ceea ce face, apoi având o intenție precisă și anume intenția de a săvârși acel act în conformitate cu virtutea, iar în al treilea rând înfăptuind acel act cu o fermitate de neclintit"***[1].

Omul prudent și artistul este același om. Cel puțin din acest punct de vedere trebuie să existe o legătură între cele două domenii, care sunt amândouă necesare pentru o dezvoltare deplină a omului.

Prima dificultate este aceea de a da o definiție a prudenței. A devenit un risc (sau o artă?) să vorbești despre viața morală fără să dai impresia că vrei să devii ocrotitorul unor norme învechite. Omul prudent este în primul rând cel care a știut să descopere sensul vieții lui. Vorbind de sens, ne referim la două semnificații ale cuvântului, și anume: semnificația și direcția. Având în vedere scopul vieții lui, omul prudent este în stare să-și îndrepte viața efectiv spre acest scop, alegând mijloacele potrivite, cerând sfat dacă este necesar și acționând. În această privință, scopul nu este ceva realizat, ci preexistă într-un sens și omul tinde spre el. Se observă deja o deosebire fundamentală de artă: într-adevăr arta nu presupune un scop, ci îl realizează. De aceea scopul este un rezultat care rămâne după ce artistul l-a realizat. Scopul moral este în acțiunea însăși, nu este un rezultat conform unui proiect. Omul prudent este cel care știe să-și ordoneze viața. Trebuie făcută aici o mică deosebire între organizare și ordine. Organizarea privește aspectul formal: fiecare lucru își are locul. Iar ordinea se referă la orientarea profundă

---

[1] Aristotel, *Etica Nicomahică*, II, IV, 1105 a.

a unei vieți spre scop. Altceva este să fii ordonat și să fii organizat. Ba chiar mai mult, poți să fii organizat fără să fii ordonat. Poate că dezvoltarea moralei a suferit prea mult din cauza faptului că această distincție nu s-a făcut într-un fel destul de clar. Și aici intervine întrebarea fundamentală în morală, și anume dacă această ordine este obiectivă sau subiectivă. Mi se pare că trebuie să depășim această distincție forțată între obiectiv și subiectiv, ar fi mai întâi vorba de o interdependență între subiectivitate și obiectivitate, și cred că referința ar trebui găsită în realitate, o realitate în același timp obiectivă, anterioară subiectivității mele, și subiectivă pentru că eu fac parte din această realitate obiectivă. Poate că găsim aici o mișcare inversă a artei și a prudenței. Prudența răspunde la ordine anterioară și îl îndreaptă pe om spre scopul lui, iar arta creează într-un obiect, chiar dacă această creație nu este absolută: *„În toate dispozițiile habituale despre care am vorbit există, ca și în alte domenii, un anumit scop în funcție de care omul ce deține regula, își reglează eforturile, sporindu-le sau diminuându-le; și mai există, de asemenea, un principiu de determinare a liniilor de mijloc, pe care le considerăm o stare intermediară între exces și insuficiență, ele fiind conforme cu regula dreaptă."*[2]

Omul cu adevărat prudent nu este mulțumit cu anumite norme. O normă ca atare nu dă semnificație vieții, cu atât mai mult nu poate da o direcție, ci numai un criteriu exterior. Realitatea obiectivă pentru omul prudent nu este norma morală și ordinea lui naturală – și deci subiectivă! – spre scopul lui ultim. Normele morale sunt percepute de către omul de azi și de către artist ca o limită. Dar nu putem să comparăm omul de azi cu un artist, pentru că analogia se oprește aici. Pentru artist, inspirația este ca o revelație interioară care îl face mai asemănător cu Dumnezeu. Omul religios nu trebuie să se scandalizeze de acest fapt din momentul în care recunoaște că omul este făcut după chipul Creatorului. În același timp artistul măsoară limitele acestei asemănări, fiind supus materiei. Nu poate fi vorba de o creație *ex nihilo*, „din nimic". Brâncuși spunea: *„Nu poți să faci tot ceea ce vrei, faci numai ce te lasă materialele. Nu poți face din marmură ceea ce ai făcut din lemn; și nici din lemn ce ai face din piatră"*[3].

Poate că prudența și arta au aceeași căutare profundă, aceea de a

---

[2] Aristotel, *Etica Nicomahică*, VI, 1, 1138 b.
[3] Vezi *Aforismele, maximele și textele lui Brâncuși*.

depăşi opoziţia între lumea obiectivă şi cea subiectivă. Dar în timp ce prudenţa subiectivează ordinea obiectivă, arta obiectivizează lumea subiectivă. În acest sens raportul cu finalitatea este invers. Dacă, cum spunea deja filosoful antic Aristotel: „orice artă şi orice investigaţie, ca şi orice acţiune şi orice decizie, par să tindă spre un anume bine", legătura care există între artă şi prudenţă nu se reduce la simplul fapt că acelaşi om poate fi artist şi prudent, ci şi la faptul că în aceste două domenii există un scop. Termenul de scop este totuşi destul de vag şi poate primi diferite semnificaţii. *„În sfera lucrurilor susceptibile de schimbare intră atât obiecte ale producţiei cât şi obiecte ale acţiunii. Dar producţia şi acţiunea sunt lucruri diferite (...); în consecinţă, dispoziţia raţională orientată spre acţiune este diferită de dispoziţia raţională orientată spre producţie. Din acest motiv, nici una din ele nu este inclusă în cealaltă; căci nici acţiunea nu este producţie, nici producţia nu este acţiune"*[4].

Am notata deja această deosebire, subliniind că omul prudent îşi găseşte scopul în acţiune, iar artistul produce o operă conformă unei idei. Finalitatea artistică este una făcută, iar cea a prudenţei este una primită. Tocmai aici apare tensiunea. Se înţelege atunci că noţiunea de greşeală este diferită pentru prudenţă şi pentru artă. Omul prudent greşeşte când refuză să acţioneze în funcţie de scopul lui bun sau, mai radical, când refuză să tindă spre acest scop. Iar artistul nu greşeşte când face în mod conştient ceva considerat ca fiind greşit, tocmai pentru că el este măsura.

Problema tratată aici reiese mai clar dacă căutăm sensul libertăţii: de unde provine libertatea omului moral şi de unde vine cea a artistului? În ce măsură arta îl poate ajuta pe om să depăşească limitele proprii. De fapt, viaţa are o dimensiune tragică. Oare moartea este sfârşitul vieţii? O societate care refuză să ia în considerare moartea nu este oare de fapt o societate moartă" dar dacă acceptăm acest fapt, viaţa apare atunci ca ceva absurd, fără rost. În această privinţă arta poate ajuta în măsura în care opera de artă proclamă puterea spiritului uman asupra materiei. Omul caută ceva absolut. Asistăm în lumea noastră la o renaştere a dimensiunii religioase: chiar şi formele de fanatism religios traduc o aspiraţie profundă a omului. Nimeni şi nimic n-a putut să elimine această sete din sufletul omului. De fapt întrebările fundamentale ale omului nu găsesc un răspuns satisfăcător decât având în

---

[4] Aristotel, *Etica Nicomahică*, VI, IV, 1140 a.

vedere un „dincolo de moarte". Totuşi acest „dincolo" nu poate însemna o fugă faţă de lumea noastră. Prudenţa este confruntată cu absurditatea dacă nu ajunge la o viaţă după moarte. Unii văd soluţia în reîncarnare, alţii în înviere. Sigur este că trebuie să alegi între aceste două posibilităţi. Această sete de absolut se traduce în efortul artistului de a face o operă care transcede limitele sale. Şi totuşi opera nu poate fi scopul ultim al omului tocmai pentru că este ceva făcut de omul însuşi. Activitatea artistică revelă o sete de absolut, fără să poată da un răspuns absolut. În acest sens arta revelă o dimensiune profundă a omului. Poate că aici am putea descoperi o legătură între artă şi filosofie: filosofia caută adevărul asupra omului şi nu poate să nu se intereseze de dimensiunea artei. În măsura în care filosofia se reduce la o istorie a ideilor, pierde contactul cu omul real, cel care prin artă încearcă să descopere un absolut, şi cel care tinde spre un scop – omul prudent. Arta trezeşte în om ceva profund şi în acest sens opera de artă depinde de o situaţie concretă. Aici putem menţiona mitul lui Prometeu (Platon, *Protagoras*, 320c-323a). Epimeteu şi Prometeu au primit sarcina de a împărţi daruri după cum se cuvine fiecăruia. Când vine omul la rând, Epimeteu a fost imprudent astfel încât nu mai rămâne nimic. „Atunci Prometeu, neştiind ce mijloc de salvare să găsească pentru om, se gândi să fure dibăcia meşteşugărească a lui Hefaistos şi a Atenei dimpreună cu focul... şi în acest chip îl înzestră pe om". Acest mit subliniază rolul activ al omului faţă de mijlocul vital. Prin artă omul realizează o operă. Ideea – rodul inspiraţiei – determină realizarea. Artistul doreşte să spună, prin materie, ceva care exprimă o dimensiune spirituală. Ar dori ca această materie să devină veşnică, incoruptibilă.

Am subliniat raportul invers care există între subiectivitate şi obiectivitate în cazul artei şi în cazul prudenţei. Această tensiune, dacă este acceptată, va putea deveni fecundă. Cu alte cuvinte omul nu este constrâns să aleagă între artă şi prudenţă. Mai mult, este de dorit ca orice om să fie şi prudent şi artist. Într-adevăr, dacă prudenţa se referă în primul rând la descoperirea finalităţii proprii a omului, atunci va hrăni inspiraţia artistică fără să o limiteze. A refuza această posibilitate ar însemna să refuzăm orice formă de artă religioasă. Într-adevăr, dimensiunea religioasă nu se reduce la câteva norme exterioare ci exprimă natura profundă a omului. Sunt destule exemple care manifestă influenţa fericită pe care sensul religios a avut-o asupra dezvoltării artelor. Artistul creştin n-a experimentat credinţa ca fiind

o piedică pentru dezvoltarea artei, ci ca u izvor nou al inspirației. Un cadru nu este neapărat o limită. Un cadru este deschis spre sus, spre verticalitate. Depășirea opoziției false între obiectivitate și subiectivitate se face prin verticalitate. Cadrul religios, dar și cadrul moral, dacă este bine înțeles, nu limitează posibilitățile artistice, ci le favorizează. S-ar putea vorbi aici de o tentație artistică, care manifestă o tentație mai radicală a omului, cea de a căuta o independență absolută, făcând o confuzie între autonomie și independență. Oare tentația n-ar fi cea de la început de a fi „ca Dumnezeu, cunoscând binele și răul" (*Facere* 3,5). Tentația prudenței este de a-l închide pe om într-un sistem de norme și de valori, fără să sesizeze ordinea profundă spre un scop care-l eliberează pe om de limitele lui. Morala nu este neapărat moralizantă sau plictisitoare! Dar morala devine un fariseism când este concepută ca o artă, în care contează numai forma exterioară, frumosul moral, cu alte cuvinte când exemplaritatea a devenit singurul principiu și a exclus căutarea finalității. Este evident că în acest sens arta nu ajută prudența. Dimpotrivă! Aportul artei este altundeva: permite un raport nou, cu totul calitativ, cu lumea, cu realitatea. Exprimă ceva absolut și gratuit. Dar trebuie subliniat faptul că acest raport este indirect.

Un alt punct care ar putea fi dezvoltat este dimensiunea morală și artistică a educației. Educația are ca scop ca cel educat să fie în stare să descopere singur sensul vieții lui și să aleagă mijloacele potrivite. Dar se poate considera educația drept o artă. Presupune o anumită idee care cere o realizare, respectând pe deplin „materia" (materia între ghilimele), adică copilul, natura lui proprie și scopul lui propriu. Diferența între educație și dresaj este că dresajul nu are în vedere scopul celui dresat, ci pe cel al celui care dresează. Educația este o artă pentru că exemplaritatea intervine. Se știe că degeaba pretinzi ceva de la o altă persoană dacă nu dai exemplu. Dar în cazul educației, exemplaritatea este cu totul subordonată finalității.

Atât arta cât și prudența sunt la nivelul inteligenței practice și implică un contract calitativ cu realitatea. Acest contact implică un raport cu finalitatea, fie una produsă, fie una primită. Atât arta cât și prudența favorizează o interioritate adevărată, deschisă spre lumea exterioară. În această privință, ar putea fi o cooperare pentru a evita ca omul să se închidă într-o lume virtuală. Probabil că pericolul legat de această virtualitate nu este pe deplin studiat. Ar fi o întrebare fundamentală pe care o numesc aici fără să o tratez.

Tensiunea și complementaritatea între artă și prudență contribuie la o dezvoltare deplină a omului. Arta poate ajuta în educație în măsura în care favorizează un contact calitativ cu realitatea, iar invers prudența fiecăruia, în loc de a limita dezvoltarea artistică, poate să hrănească inspirația. Tensiunea va deveni complementaritate și opoziția falsă între obiectivitate și subiectivitate va fi depășită, când arta și prudența, în respectul deplin al caracteristicilor proprii, se vor deschide spre dimensiunea verticală.

MAGIA ŞI MISTICA NUMĂRULUI 3 CA SURSĂ DE INSPIRAŢIE PLASTICĂ

Lect. univ. drd.Cristian Cheşuţ
Catedra de Design, Universitatea de Artă şi Design

Motto:
„Omul, cifră aleasă, cap august al numărului"
Victor Hugo – *Legenda secolelor. Satirul*

Încă din vremuri demult apuse, numerele – care într-o accepţie superficială nu-şi au utilitatea decât în calcule matematice – au oferit pretext, argument şi fundament preferenţial pentru elaborările de natură simbolică. Considerate adeseori nu atât ca semne, cât ca elemente semnificante ce trimit la nenumărate conotaţii ale semnificatului, numerele constituie un „tezaur ascuns" ce păstrează zestrea de cunoaştere a omenirii, dar în acelaşi timp oferă spiritului deschiderea şi calea spre cunoaştere.

Purtătoare de simboluri, uneori evidente, alteori „cifrate", atât la nivelul omului, cât şi al cosmosului, numerele ascund infinitul în spatele finitului aparenţei lor. Ele pun în relaţie întreaga structură a lumii, logosul său, prin „cuvântul exprimat numeric", alături de „cuvântul rostit" şi „cuvântul scris", ca forme fundamentale de reprezentare (după I. Evseev).

În timp ce arealul ştiinţelor exacte îşi defineşte existenţa prin utilizarea numerelor ca entităţi strict cantitative şi a raporturilor dintre ele, simbolistica atribuie acestora virtuţi calitative, prin magia şi forţa de instituire şi orânduire a fenomenelor legate de realitatea materială şi cea spirituală. Numerele au constituit întotdeauna un limbaj aparte, de cele mai multe ori codificat şi

secret pentru ezoterişti, decriptarea acestuia necunosând un alt algoritm decât acela făurit de imaginar. „Suporturi ale visului, ale fantasmelor, ale speculaţiilor metafizice, materiale literare, sonde spre viitorul nesigur sau măcar ale dorinţei de a prezice, numerele sunt o substanţă poetică" (după Georges Ifrah).

Şi cum ar completa Ovid Crohmălniceanu, „poezia este aventura supremă a artelor".

Interpretarea numerelor, ca reflectare a esenţei lucrurilor, a ritmului şi ordinii cosmice, constituie una din cele mai vechi preocupări ale filosofilor, aritmologilor şi aritmosofilor din întreaga istorie a culturii şi civilizaţiei omeneşti; Pitagora şi Boetius considerau numerele ca „treapta cea mai înaltă a cunoaşterii şi esenţa armoniei interioare şi cosmice" (după Jean Chevalier). În vechea Chină, Lao-Tseu vedea în interpretarea numerelor cheia spre armonia macrocosmică, precum şi conformitatea imperiului la legile cereşti. Tot aici, Yi-Jing povesteşte istoria unui Maestru al Numerelor, pe nume Zhan-Zhouzhe, iar istoricul Pangu consideră că această ştiinţă exista încă din vremea împăratului Yao, deşi alţii o atribuie lui Huangdi, cel ce simbolizează Tradiţia primordială. Sfântul Martin arată în scrierile sale că „numerele sunt învelişul vizibil al fiinţelor. Ele reglementează nu numai armonia fizică şi legile vitale, spaţiale şi temporale, dar şi raporturile cu Principiul. Deoarece nu este vorba de simple expresii aritmetice, ci de principii eterne comune cu Adevărul. Sunt idei, calităţi, nu cantităţi" (Idem).

Numerele sunt amăgirea misterului şi conţin o forţă doar bănuită, intuită, dar de nimeni cu adevărat ştiută. Şi dacă cuvântul este „traducerea" şi explicaţia semnului, numărul constituie rădăcina secretă a acestuia.

Numerele, spune Kant, sunt unitatea care rezultă din sinteza multiplului; ele devin dintr-o intuiţie oarecare de elemente omogene. Modul în care folosirea acestora devine un fapt de inteligenţă şi nu rareori, operă de artă, poate defini actul artistic ca „izvor al numerelor". Pentru că, în acest caz, numai imaginaţia şi starea de libertate a artistului stabileşte nişte coduri, semne, simboluri şi relaţii în demersul său creator, pe care raţiunea tinde adeseori să le conteste, ba chiar să le nege, neputând să le explice. Ştiinţa numerelor se leagă de alte sisteme şi adevăruri simbolice: formele şi volumele geometrice, culorile, astrele, notele muzicale, literele alfabetului, semnele zodiacale, punctele cardinale etc.

Ivan Evseev arăta în a sa *Enciclopedie a semnelor și simbolurilor culturale*: „Simbolistica numerelor se constituie într-un model explicativ al lumii, plecând de la un pricipiu al Unității primordiale și Demiurgice din care derivă, prin multiplicare, toate formele existente, dând naștere diadelor polare sau complementare (yin-yang, masculin-feminin, fast-nefast etc.), triadelor dinamice" și așa mai departe. Pornind de la această premisă, ne propunem în cele ce urmeză o scurtă incursiune în istoria culturii și civilizației umane, văzute prin prisma magiei și simbolisticii numărului trei.

În orice cultură, numărul trei este un număr fundamental; el este atributul unei ordini intelectuale și spirituale, raportate la om, la cosmos și la Dumnezeu. La creștini simbolizează perfecțiunea unității dumnezeiești, pe Dumnezeu Unul în trei persoane: Tatăl, Fiul și Sfântul Duh. În religia budistă, desăvârșirea supremă se regăsește în „Triplul Giuvaer" sau „Trirartna": Buddha, Dharma, Sangha, ceea ce adpții taoismului au tradus prin: Tao, Scripturi, Obște. Pentru hinduși și nu numai, timpul este triplu (Trikala): trecut, prezent și viitor, iar vârstele omului sunt în număr de trei: copilăria, maturitatea, bătrânețea. Lumea se află, de asemenea, sub semnul triadei: Bhu, Bhuvas și Swar, adică cerul, pământul și subpământul. Manifestarea divină este triplă: Brahma, creatorul; Vishnu, păstrătorul; Shiva, distrugătorul, simboluri ale aspectelor: generator, conservator și transformator. Vishnu a umblat trei pași, întărind cu ei legile universului.

În *Atharva Veda*, una din cele patru Vede ce întruchipează cosmogoniile vechii Indii, se spune: „Când regele Bali cucerește de la zeul Indra cele trei lumi ale universului, zeul Vishnu, preschimbat în pitic, îi cere cuceritorului cu umilință trei pași de spațiu; acceptându-i-se cererea, el se transformă subit în gigant cosmic și din doi pași cuprinde cerul și pământul, pasul al treilea făcându-l, de milă, derizoriu, spre a-i lăsa lui Bali regatul Infernului".

Triada supremă în religia akkadiană era compusă din: Anu, zeul cerului; Ellil, zeul aerului și pământului populat și Ea, zeul înțelepciunii și al apelor dulci.

Miturile cosmogonice ale Egiptului Antic îl au în prim plan pe zeul Ra, cel ce, după spusele sale, a creat orele, a făcut zilele și a statornicit sărbătorile aniversare; a creat cerul și pământul, apa și oceanul, lumina și întunericul. El reprezintă divinitatea supremă, întruchipată în trei persoane: „eu sunt Hreper dimineața, Ra la amiază și Atum seara" (cf. papirusului din Turin, sec.XII, î.e.n.).

Într-una din legendele tribului Chibcha din Columbia și anume „Legenda cascadei Tequendama", se povestește despre venirea unui om bătrân, cu scopuri clar inițiatoare și care avea trei nume: Bochica, Nemqueteba și Zuje. Bătrânul acela i-a învățat pe locuitorii podișului Bogota să muncească pământul, să trăiască în comunitate, să-și facă veșminte și să-și dureze colibe. El este întruchiparea strămoșului primordial. Soția sa vea, la rândul ei, trei nume: Chia, Jubecayaguaya și Huvatca.

Cosmogonia scandinavă (*Edda Veche*) amintește de cele trei surori „Norne", venite de pe tărâmul uriașilor, care stăpânesc destinul cosmic: Urdhr, trecutul; Verhandi, prezentul și Skuld, viitorul. Tot aici se mai vorbește de cei trei Asa, divinități binefăcătoare: Hornir, cel ce dă viață; Odhinn, cel ce dă căldură și Loki, cel ce dă culori înfloritoare. Frea, zeița scandinavă a vrăjitoriei, călătorea într-o trăsură trasă de trei pisic negre, gemene.

În mitologia greacă întâlnim pe cele trei zeițe implacabile ale destinului, asupra cărora n-aveau putere nici chiar zeii; acestea erau surorile Moire, fiice ale lui Zeus și Themis: Clotho, nașterea; Lachechis, zilele vieții și Atropos, moartea. Erau supranumite „torcătoarele", deoarece una torcea, alta depăna, iar cea de-a treia curma firul vieții muritorilor. În mitologia romană ale purtau numele de Parce, fiind similare cu ursitoarele din mitologia românească. Tot aici se vorbește de Eumenide (sau Furii, la romani), genii răzbunătoare care pedepseau fărădelegile muritorilor. Acestea s-au născut din picăturile de sânge care s-au scurs în pământ din rănile lui Uranus. Eumenidele erau în număr de trei: Alecto, Megaera și Tisiphone. Ulterior, acestora li s-au atribuit și pedepsele la care erau supuși oamenii în Infern (după Anca Balaci). Stăpânii Universului erau trei frați: Zeus, peste Cer și Pământ; Poseidon, peste Ocean și Hades peste Infern. La fel, în China se vorbește despre cei trei frați Hi și cei trei frați Ho, stăpâni peste soare și lună.

Părintele lui Homo Faber, Apollo, mesager al zeilor și protector al comerțului, al neguțătorilor și hoților, patron al călătoriilor și al păstorilor, al muzicii, meșteșugurilor și invențiilor, era reprezentat prin trei atribute caracteristice, cu valoare evidentă de simbol: caduceul, sandalele de aur înaripate și lira meșteșugită de Hermes, din carapacea unei broaște țestoase. Tot în mitologia greacă întâlnim Horele; divinități care vegheau asupra ordinii din natură și societate, precum și asupra anotimpurilor. Erau trei la număr și se numeau: Eunomia (Disciplina); Dike (Dreptatea) și Irene (Pacea). Fiice ale lui Zeus și Themis, străjuiau porțile Olimpului și o slujeau pe Hera.

Din generațiile preolimpice provin harpiile, genii înaripate cu trup de păsări de pradă și capete de femei, supranumite „Răpitoarele", deoarece se credea că răpeu copiii și sufletele morților. Fiice ale lui Thaumas și oceanidei Electra, acestea erau în număr de trei și se numeau: Aello, Celaeno și Ocypete.

Hecate, divinitatea ce cârmuia lumea subpământeană, protectoare a vrăjilor, descântecelor și a tutror manifestărilor legate de magie, era reprezentată cu trei capete cu care veghea trei căi de răspântie, locuri ocolite prin excelență potrivite pentru magie, fapt pentru care era numită și Trivia (după Anca Balaci). Tripla Hecate era reprezentată de Selene (Luna), în cer; de Artemis (Vânătoarea), pe pământ și de Persephone (germinația grânelor) în Infern.

Aurora, zeița Dimineții (Eos la greci) a avut cu Astraeus trei copii, identificați cu cele trei vânturi: Boreas, Notus și Zephyrus. Cele trei grații, protectoare ale poeților și însoțitoare ale lui Apollo, Atena și Afrodita, erau tot în număr de trei și se numeau: Aglaia, Euphrosyne și Thalia.

Regele Minyas avea trei fete, transformate de Dionisos în lilieci, pentru că a interzis sclavelor sale să participe la serbările date în cinstea zeului. Ele se numeau; Alcithoe, Arsippe și Leucoippe.

Ciclopii, ființe fabuloase reprezentate ca niște uriași cu un singur ochi în frunte, erau de trei feluri:

1 – ciclopi uranieni (Arges, Brontes și Steropes);

2 – ciclopi păstori (Polifem, cel orbit de Ulise);

3 – ciclopi făurari, ajutoarele lui Hefaistos, uciși de Apollo, drept răzbunare că au făurit trăznetul cu care Zeus l-a răpus pe Asklepyos, zeul medicinii și fiu al lui Apollo.

Grecii își trag obârșia din urmașii regelui Hellen al Phitiei, cei trei frați Dorus, Aeolus și Xuthus. De aici își trag numele, la rândul lor, cele trei „ramuri" ale helenilor: dorienii, eolienii și Ionienii. Cele trei stiluri în arhitectura grecească antică erau: doric, ionic și corintic.

Paradisul terestru era localizat în miturile grecilor antici în „Insulele fericiților", un arhipelag pierdut în nordul Oceanului Pacific, unde pământul binecuvântat de Zeus dădea rod îmbelșugat de trei ori pe an.

În *Popol Vuh* sau *Cartea Poporului*, unicul epos mitografic la civilizației Maya, întâlnim triada sub care se prezintă Huracan (sau „Inima Cerurilor"), divinitate supremă, zeu al vântului și fulgerelor: Caculha-Huracan, Chipi-Caculha și Raxa-Caculha.

În religia creștină, magii sunt în număr de trei: Balthazar, Melchior și Gașpar. Ei simbolizează cele trei funcții ale Regelui Lumii, atestate în persoana pruncului Hristos: de Rege, de Preot și de Profet (după R. Guenon).

Elementele Marii Opere alchimice sunt trei: sulful, mercurul și sarea, iar molecula de apă, elementul vital al vieții, este compusă din trei atomi: doi de hidrogen și unul de oxigen.

Cei trei ierarhi sunt: Vasile cel Mare, Grigore Teologul și Ioan Gură de Aur.

Noe avea trei fii, din urmașii cărora, după potop, s-au răspândit oamenii pe întregul pământ. Numele lor era: Shem, Ham și Yefet.

În tradiția ortodoxă, în noaptea învierii Mântuitorului, credincioșii înconjoară biserica de trei ori, pentru a conduce sufletul lui Hristos în lumea celor drepți. Apoi, preotul bate de trei ori în poarta bisericii. După ceremonialul Învierii, preotul rostește de trei ori „Hristos a înviat!" și tot de trei ori credincioșii îi răspund: „Adevărat a înviat!" Isus a stat pe cruce trei ore, pe Golgota erau trei cruci, a înviat pe trei morți, iar inscripția de pe cruce era în trei limbi. Arhiereii se închină de trei ori, invocând tot de atâtea ori numele Domnului.

În *Avesta*, cartea sfântă a Iranului, numărul trei este prezent ca o deviză: „Gândul bun, vorba bună și fapta bună". Acestea sunt denumite „cele trei mântuiri". Pe de altă parte, gândul rău, vorba rea și fapta rea sunt atribute ale Duhului Răului. Lucrurile care năruie credința omului sunt trei: minciuna, nerușinarea și zeflemeaua. Tot trei sunt și cele care îl duc în Iad: ura, clevetirea și împietrirea inimii. La fel, lucrurile care îl călăuzesc spre credință, sunt tot trei: rușinea, buna purtare și frica de Ziua judecății (după J. Chevalier).

Tot în această carte de căpătâi sunt descrise unele rituri de purificare pe care trebuie să le urmeze un om pângărit de atingerea de un cadavru; el trebuie mai întâi să se spele de trei ori, apoi să sape trei șiruri a câte trei gropi, pe care ulterior le umple cu apă. Când murea un rege fără urmași, locuitorii cetății dădeau drumul unui vultur. Omul pe capul căruia se așeza pasărea, de trei ori, era ales rege. Vulturul acela se numea „Baz-e-dawlat", adică „vulturul prosperității" (Idem).

„Numărul trei, ca structură unificatoare, dinamică și productivă, întruchipat în triada simbolică, traversează întreaga lume a imaginarului și se regăsește la toate nivelurile existenței: (fizic, psihic, macrocosmic și

microcosmic). Este semnul totalității cosmice (lumea de jos, pământul, cerul) și al persoanei (inconștientul, conștientul și supraconștientul)" (după I. Evseev).

Există trei sfere principale ale lumii: Lumea naturii, Lumea umană și Lumea divină. Virtuțile etice și valorile umane fundamentale se reduc, de regulă, la o triadă: credința-speranța-dragostea, sau: adevărul-frumosul-binele, sau:egalitate-fraternitate-libertate. Triada e prezentă în orice act creator: creatorul, actul creației și creatura. G. Dumezil arată că structurile sociale indoeuropene au avut la bază un principiu triadic: clasa preoților, clasa luptătorilor și clasa producătorilor (idem).

Potrivit Cabalei, toate ființează prin trei și sunt una, pentru că în orice act unic desluşim:

1. principiul activ, cauză sau subiect al acțiunii;
2. acțiunea acestui subiect, predicatul său;
3. obiectul acțiunii, efectul sau rezultatul ei.

Primii Safiroți (numere, conform Cabalei) sunt grupați la rândul lor în trei ternare. Primul este de ordin intelectual și corespunde gândirii pure sau spiritului; el include Tatăl-principiu, Verbul-gândire creatoare și pe Fecioara-Mamă care concepe și înțelege. Cel de-al doilea ternar este de ordin moral și priveşte sentimentul și exercițiul voinței, astfel spus, sufletul; el reunește harul milostiv, judecata dreaptă și frumusețea sensibilă. Al treilea ternar este de ordin dinamic: el se referă la acțiunea realizatoare, și prin aceasta, la trup; el înglobează principiul călăuzitor al progresului, buna rânduială și energiile realizatoare (după Oswald Wirth).

Basmele românești, și nu numai, abundă în semnificații ale numărului trei, pe care îl vom găsi în aceste contexte în cele mai variate și mai neașteptate ipostaze ale reprezentării, având mereu, conform spuselor lui Lazăr Şăineanu, o valoare sacramentală.

Unul din basmele în acre numărul trei apare la tot pasul, dar de fiecare dată plin de alte simboluri, este *Harap-Alb*. Craiul avea trei feciori: el vrea sa-i trimită, pe rând, la fratele său, Verde Împărat, pentru a-i urma la tron, întrucât acesta nu avea băieți moștenitori, ci „doar" trei fete. Primii doi feciori renunță în scurt timp, în urma întâlnirii cu falsul urs, tatăl lor. Cel de-al treilea, e sfătuit de o babă că ceară tatălui său, spre reușita dorinței sale, trei lucruri ce-i aparținuseră în tinerețe: calul, armele și hainele de mire. Armele erau în număr de trei: arcul, paloşul și buzduganul. Calul vine

de trei ori la tava cu jăratic și tot de trei ori este îndepărtat cu lovituri de căpăstru.

În cele din urmă, calul se scutură de trei ori și se transformă din gloaba bătrână catre era în ditamai bidiviul năzdrăvan. Apoi îl duce în zbor pe fiul craiului de trei ori, până în înaltul cerului, pentru a-i demonstra acestuia puterile naturale. A treia zi porneşte spre țara lui Verde Împărat, Spânul îi apare în drum de trei ori, deghizat de fiecare dată altfel. Mai apoi, fiul craiului, devenit Harap-Alb, trece prin trei încercări: aducerea salatelor din grădina ursului, capul și pielea cerbului solomonit și pe fata împăratului Roș. De trei ori îl ajută Sfânta Duminică în acțiunile sale temerare. Împăratul Roș îl supune, la rândul lui, la trei încercări: alegerea macului din nisip, păzirea fetei împăratului și în final, identificarea acesteia. Harap-Alb trece și de aceste trei încercări, dar lucrurile nu se opresc aici; pentru a-l urma, fata îi cere și ea trei lucruri: trei smicele de măr dulce, un ulcior cu apă vie și unul cu apă moartă, de unde se bat munții în capete.

În *Poveste porcului* întâlnim trei încercări ale soției de împărat de a-și recupera soțul blestemat, folosindu-se de tot atâtea cadouri oferite vrăjitoarei: furca de aur ce toarce singură, vârtelnița de aur ce deapănă singură și cloșca cu pui de aur, toate provenite de la trei binefăcătoare: Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri și Sfânta Duminică.

În basmul *Vrăjitorul din Oz*, Dorothy întâlneşte în drumul ei trei personaje ciudate, care-i vor deveni tovarăşi de nădejde: Sperietoarea de ciori, Omul de tinichea și leul cel fricos.

Nici personajele negative nu fac excepție; zmeii sunt de obicei în număr de trei, iar atunci când se întorc acasă, își trimit buzduganele înainte, preț de trei zile, pentru a-și anunța sosirea. Buzduganele bat de trei ori: odată în poartă, a doua oară în ușa casei și a treia oară în colțul mesei. Pentru a putea lua alte înfățișări, zmeul trebuie să se dea de trei ori peste cap. În luptele sale cu Făt-Frumos, zmeul este îngropat succesiv de trei ori: până la genunchi, mai apoi până la brâu și în final, până la gât, când i se taie capul. La rândul său, Făt-Frumos trece prin trei probe cu caracter inițiatic, iar anul de muncă este de trei zile. Atunci când este urmărit de zmeoaica cea bătrână, Făt-Frumos aruncă în spate trei lucruri, menite să zădărnicească orice reacție de răzbunare a acesteia pentru copiii ei uciși: săpunul, peria și cutea, care se vor transforma în tot atâtea obstacole în calea zmeoaicei: un alunecuș nemărginit, o pădure deasă ca noaptea și un munte de granit până

la cer. Şi aşa mai departe...

Numărul trei mai apare, într-o formă sau alta şi în literatură; cele trei turme de miei, cu trei ciobănei, din „Mioriţa"; săgeata de lemn, de fier şi de foc din poezia „Mistreţul cu colţi de argint" a lui Şt. Aug. Doinaş, în poezia lui Minulescu şi în general în cea de factură simbolistă. Personajul Zorba, din cartea omonimă a lui Nikos Kazantsakis, avea trei porecle: „Spaghetti", pentru că era deşirat; „California", pentru că în tinereţe călătorise în America şi „Epidemie", pentru că pe unde trecea el, rămânea în urmă-i dezastrul. Bertold Brecht a scris *Opera de trei parale*, Ion Creangă, *Soacra cu trei nurori* şi *Capra cu trei iezi*, iar lista poate continua.

Piramidele au feţe triunghiulare, forma geometrică cea mai stabilă şi totodată simbol al puterii divine. Ele mai celebre sunt în număr de trei: piramidele lui Keops, Kefren şi Mykerinos. Şi pentru că ele sunt monumente funerare, aşa după cum am învăţat, voi mai aminti aici în context de cimitirul vesel de la Săpânţa, aflat pe locul trei în topul monumentelor mondiale funerare (după piramidele egiptene şi complexul funerar din Valea Regilor).

Ar mai fi foarte multe lucruri de spus, însă dacă acest demers a constituit pentru Dvs. o provocare la a găsi alte aspecte ale magicului şi simbolicului numărului trei, sau măcar de a le căuta, scopul acestei prezentări a fost atins, fie şi parţial.

Şi voi pune punct, lansându-vă o întrebare: oare este un semn divin sau o întâmplare faptul că bătrâna noastră Terră albastră este ce de-a treia planetă de la Soare?

ARHETIP TEXTIL ŞI INOVAŢIE TEHNOLOGICĂ

Conf. dr. ing. Mariana Cacoveanu
Catedra de Arte Textile şi Ceramică, Universitatea de Grafică şi Design

În domeniul artei textile, mai mult decât în alte domenii, folosirea elementelor formale şi materiale care sugerează o atmosferă, o idee, cât şi exploatarea potenţialului oferit de fiecare tip de textile în parte, pot determina exprimarea materialităţii prin textură şi culoare.

Privind în urmă la implicaţiile pe care le-au avut asupra textilelor tradiţionale apariţia fibrelor sintetice şi a coloranţilor de sinteză, acum mai bine de o jumătate de veac, constatăm că acum se întâmplă ceva asemănător în domeniul textilelor tehnice şi a celor destinate produselor de îmbrăcăminte. S-au schimbat nu numai compoziţia fibroasă, care este o caracteristică cu implicaţii directe în satisfacerea cerinţelor de mentenabilitate sau estetice, ci şi tehnologia de finisare, pentru a le conferi produselor un tuşeu delicat sau aspru, tonuri sidefate sau satinate, transparenţă sau transluciditate.

Indiferent cum este denumită tendinţa bazată pe realizarea unor structuri aparent rustice : „barbarie", „dezlânare", „haşur naiv" „„natură tehno" sau „tehno-arhaic", se constată mutaţii profunde atât în domeniul firelor cât şi al tricoturilor şi ţesăturilor. Textura poate fi exprimată într-o cromatică austeră sau exuberantă.

Fără îndoială că întotdeauna este utilă cunoaşterea detaliilor decorative, a tehnicii de execuţie, a datelor legate de varietatea contexturilor, a amestecului utilizat în filarea firelor, al finisajului care pune în valoare calităţile intrinseci

ale materialului textil, iar prin modelarea lui îi conferă expresivitatea scontată.

Mutații apar chiar și în terminologia tipurilor de țesături. Dacă, până nu demult „poplinul" semnifica o țesătură lucioasă de bumbac mercerizat cu fire de urzeală mai subțiri decât cele de bătătură, utilizată mai ales pentru cămăși bărbătești sau pentru îmbrăcăminte subțire pentru femei, astăzi denumirea este împrumutată pentru a defini țesături destinate îmbrăcămintei subțiri din fire de nylon. Produsul este foarte dens, transparent și poate fi impermeabilizat.

„Gabardina", lucioasă sau mată, din bumbac sau fibre chimice de ultimă generație, cât și „covercotul" nu mai sunt denumirile întâlnite frecvent pentru țesăturile de lână destinate produselor de îmbrăcăminte groasă (paltoane, costume etc.) având legături binecunoscute de peste 50 de ani.

„Muselina", subțire și străvezie, țesătura de bumbac sau de mătase naturală este imitată de structuri ușoare, transparente, din vâscoză sau din alte fire chimice extrem de subțiri.

„Denimul", structură compactă cu legătură diagonală, din fire de bumbac sau în materialul blugilor purtați de crescătorii de vite, devine astăzi un produs realizat dintr-un amestec cu fibră Tencel. Noul model „engineered", produs de firma Levi Strauss, are la bază fire de viscoză ce-i conferă o moliciune deosebită și îi permite utilizarea cu succes pentru articole de îmbrăcăminte subțiri și chiar pentru articole sportive. Noul lider al sectiunii sport-wear este materialul „Superga", care își schimbă culoarea în funcție de starea psihică a celui care îl poartă. Are încorporat în el un sistem „air- cool" – ca să lase corpului o cât mai mare lejeritate.

Materialele sunt mai diversificate ca niciodată datorită tehnologiei integrate inteligent în produsul textil. Alături de suporturile simple si mângâietoare, din fire plușate, cu efecte multicolore – tip *chenille*- contexturile sunt îmbogățite prin broderii, materiale aplicate sau prin finisaje deosebite: peliculizare, ratinare, scămoșare, ce dau influențe și reflexe noi produsului textil. Revin în modă creațiile stratificate, cu structuri „sandwich" – cu straturile consolidate prin termosudare, matlasare sau coasere, din materiale voluminoase din lână si tergal, sau subțiri din mătase sau nylon. Efectele sugerează suprafețe brute, aspre, dungi neegale, reliefuri fine sau granitate. Mostrele multistrat voluminoase sau cele în amestec cu Lycra oferă posibilități multiple de creație și forme sculpturale.

Au reapărut țesăturile cu straturi alternante, cu figuri realizate pe baza contrastului de culoare și de contextură, la care legarea dintre straturi se face numai pe conturul figurilor, structuri care se foloseau cu predilecție pentru țesături dimensionate (fețe de masă, cuverturi). Acum, mostrele dublu strat inspiră crearea de țesături tip hesian (țesături din iută cu legătură, pânză destinate tapițeriilor).

Țesăturile multistrat sunt prezente și în sectorul firelor tip mătase, ca structuri formate din straturi cu armuri simple, de culori diferite, care se reunesc în zonele unor motive discrete, aerate, zone în care, prin suprapunerea celor 3 straturi, cromatica este aparte, cu o rafinată tentă metalică. Materialele din noile fire sintetice ne conving acum prin aspectul catifelat, mătăsos și o cădere lejeră, naturală. În plus, ele sunt mai ușor de întreținut decât cele naturale.

Inovațiile din domeniul țesutului ca: țesăturile duble crep de lână, finisate special cu aspectul unei structuri patent, crepul de mătase realizat prin variații de desime în structura țesăturii, țesăturile quadruple din bumbac cu finisaje aparte, țesăturile multistrat fixate prin coasere mecanică etc. se vor găsi din ce în ce mai des în magazine.

Diversificarea materialelor datorită tehnologiei integrate în produs printr-o pragmatică echilibrare a fibrelor naturale cu cele high-tech, modelează suprafața textilă, suprafață ce este semnul plastic dominant al produselor. În prezent se comercializează produse textile realizate pe bază de: oțel, cupru, cristale de cuarț sau ceramică etc.

Pentru a oferi o expresie plastică dorită trebuie stabilite, mai întâi, materialele și apoi mijloacele de realizare , mașina care să o facă. Materialul în sine poate să nu fie frumos, dar punerea în valoare a calităților sale îi va conferi obiectului o anumită expresivitate, dupa cum exaltarea proprietăților lui ar putea duce la „dematerializarea" acestuia.

Numeroși designeri apreciază că îmbrăcămintea următorilor 10 – 20 de ani va deveni interactivă, plurifuncțională, croită conform personalității consumatorului și specificului biochimic al acestuia, nu se vor mai crea haine în virtutea promovării unei anumite imagini (după cum afirmă doamna Roberta Wolf – autoarea cărții *Moda mileniului*).

Procesul de creație, vizând modelarea materiilor prime, se bazează pe calitatea suportului textil, pe cromatica acestuia, și nu în ultimul rând, pe armurile adoptate pentru a satisface cerințe de.ordin estetic și funcțional.

Dacă până în anul 1990 se produceau în ţară ţesături cu armuri complexe sau care înglobau fire de efect de provenienţă românească, dupa această dată s-a schimbat totul. S-a mers pe linia efortului minim, adică pe structuri cu legături simple (pânză, diagonal) care apoi se imprimă, iar în sectorul lânii s-au păstrat dungile cu legături diferite.

Au dispărut aproape complet legăturile pentru stofele destinate costumelor bărbăteşti, ajurul, gazeurile, pichetul, fagurele sau mille careaux-urile. Sunt preferate, în locul efectelor de structură, cele de finisare ca: şifonarea sau creponarea, realizate pe suporturi din poliester sau poliamidă, efecte cretoase şi pulverizate – pe suprafeţe neregulate, devorarea – pentru a sugera eroarea tehnologică, transparenţe neuniforme sau defecte de ţesere.

Lipsa unei complexităţi structurale este suplinită, alteori, de efecte: chambray, fil-a-fil, chine, tweed, filete sau de utilizarea firelor cu: flameuri, butoneuri şi a melanjurilor. Din fire de natură diferită, cum ar fi: Lycra, elastan şi fibre naturale obţinem un amestec ce permite realizarea materialelor „second skin" – mulate, elastice şi neşifonabile. Melanjurile din fire de fineţi şi torsiuni diferite dau un tuşeu texturat, cu iregularităţi. Amestecul de fire de nylon, viscoză, mătase naturală, Tencel, Lyocel şi poliester fac posibile efecte de irizare, luminoase şi transparente. Lâna în amestec cu bumbacul sau mătasea formează produsul „cool wool" (lâna rece) destinată gabardinelor fine.

Evoluţia societăţii de consum a impus schimbări profunde ale modalităţilor de îmbogăţire a sortimentelor de ţesături. Crearea unor mostre, „renciuri", cu diferite modele prin metodele vechi, clasice, presupune un mare volum de timp, iar ţeserea lor manuală nu reuşeşte să realizeze structurile scontate. Diversificarea armurilor se face în ultimul deceniu cu programe, rulate sub Windows, ce oferă posibilităţi de simulare color a desenelor de legătură şi care redau şi aspectul structurii proiectate în diverse variante (se pot modifica parametrii de structură). Tehnica de calcul a determinat şi înlocuirea suprastructurii greoaie a războaielor de ţesut jacard, apărute acum 200 de ani. Sistemul jacard este considerat premergătorul calculatorului de azi, datorită cartelelor perforate ce determină evoluţia firelor de urzeală, părintele sistemului binar de programare.

Textilele inteligente sunt în atenţia marilor centre de cercetare din întreaga lume pentru a realiza, nu numai fibre, ci şi materiale şi produse care să îndeplinească cerinţe inimaginabile până acum. Biotehnologia, studiul materialelor la nivel celular, electronica şi multe alte domenii ştiinţifice participă prin invenţiile lor la revoluţionarea domeniului textil. Cursa ştiinţifică în domeniul cercetărilor biotehnologice întreprinse pe viermele de mătase va fi câştigată de cei care vor reuşi să elimine viermele din procesul de fabricare a mătăsii, ea putând fi obţinută de bacterii cărora li s-a transferat ADN-ul de păianjen, de hormonii de creştere umani, de colibacili... sau cine poate şti din ce?!

Textilele inteligente, în curând, vor citi mesajele electronice cu voce tare, îţi vor asigura temperatura confortabilă organismului, îşi vor schimba culoarea în funcţie de starea emoţională, ne vor administra medicamentele prin piele, vor cunoaşte limbi străine şi ne vor plăti facturile într-un super market. Toate acestea sunt posibile datorită cipurilor microscopice înglobate în structurile textile. Hainele secolului acesta vor avea înregistrat ADN-ul şi toată gama de date bancare şi poate că la intervale bine calculate îţi vor asigura infuzii de Prozac!

Îmbrăcămintea viitorului se va curăţa singură, îşi va modifica instantaneu dimensiunile în funcţie de mărimea fiecăruia, îşi va modifica cromatica, iar pijamalele ne vor cânta duios pentru a putea adormi. Materialele vor emana mirosuri în funcţie de starea emoţională a individului, datorită unor mici fiole sau unor capsule foarte mici, din fibră, care se evaporă gradat şi nu sunt afectate de spălarea produsului.

Dacă chirurgia estetică implică „să suferi pentru frumos", textilele din noua generaţie înlătură suferinţa, permiţând în acelaşi timp corectarea defectelor fizice. Specialiştii americani testează în prezent veşminte de noapte care îmbunătăţesc calitatea somnului, asigurând o mai bună respiraţie a pielii, ameliorarea irigaţiei sanguine şi regularizarea electricităţii statice a corpului uman. Nanotehnologia va permite hainelor să se curețe singure (prin împingerea murdăriei spre extremităţi), să se repare singure (prin autoregenerare), iar oamenii îşi vor regenera mai uşor pielea întinerind-o fără operaţii estetice.

Revenind la situaţia de acum din ţara noastră, este evidentă starea precară, dificilă, din industria textilă. Cercetările pentru realizarea de noi

fibre cu caracteristici de confort superioare, cu noi performanțe tehnice, sunt mult diminuate din considerente economice. Faptul că întreprinderile de confecții lucrează în sistem lohn, nu se mai aprovizionează cu țesături din țară, determină nu doar declinul țesătoriilor și filaturilor, ci și al designului textil. Se întrevăd puține șanse de supraviețuire sau de dezvoltare a acestor domenii de activitate. Este o perioadă grea care trebuie depășită fără a neglija pregătirea susținută a tinerilor designeri, punând accent pe stagii de producție și pe o mai pragmatică abordare a problematicii specifice domeniului textil, astfel încât pregătirea din anii de studenție să le ofere perspective profesionale reale.

Date fiind condițiile obiective și mijloacele materiale pe care le au studenții acum în institutul nostru, se pune accent pe cunoașterea nemijlocită a materialelor, pe teme practice care să le stimuleze creativitatea. Simțind spiritul intangibil al materialului, ei se vor baza mai mult pe efectele deosebite, realizate prin contexturi și culoare, materia primă fiind relativ modestă, sau pe linii de croi novatoare, care să suplinească un material bogat, prețios, inexistent sau inaccesibil. Rezultatele practice vor fi pe măsura efortului depus, a motivației proprii fiecărui student, dar și în funcție de capacitatea lor de observație, intuiție, creativitate.

BIBLIOGRAFIE

1. A.Bumaru, E.Filipescu - *Proiectarea îmbrăcămintei*, Iași, 1985.
2. L.Cioara - *Structura țesăturilor*, Iași , 1998.
3. S.Filip - *Textilele din noua generație cuceresc lumea*, București, 1998.
4. I. Ionescu - Muscel - *Fibre textile*, București, 1978.
5. N.Hoblea - *Materii prime. Materiale textile*, Iași, 1999.
6. M. Hardingham - *Illustrated Dictionary of Fabrics*, Londra, 1978.
7. A.Marchis și col. - *Structura și proiectarea țesăturilor*, București, 1964.
8. C.Preda, I.G. Lupu - *Materiale textile neconvenționale pentru îmbrăcăminte*, Iași, 2000.
9. Pintilie, G.Ciubotaru, C.Loghin - *Proiectarea tehnologică asistată de calculator în confecții*, Iași, 1996.
10. M.Zamfir - *Textile neconvenționale*, Iași, 2000.

11. Reviste de specialitate: „Dialog textil", 1996-2000; „Textil Forum", 1999-2000; „International Textil", 1998-1999; „Textil Month", 1995; „Burda", 1999-2000.

CANON, LIBERTATE ŞI RESPONSABILITATE ÎN ARTA ICOANEI

Pr. conf. univ. dr. Ioan Bizău
Facultatea de Teologie Ortodoxă, Universitatea Babeş-Bolyai

Teologia prezenţei în expresie iconografică

Deşi doctrina şi cultul icoanei reprezintă una dintre cele mai elocvente expresii ale vieţii Bisericii, impunându-se ca principiu dogmatic obligatoriu pentru toţi membrii săi, este nevoie totuşi de multă discreţie, de smerenie şi de modestie ori de câte ori ne propunem să facem o incursiune în istoria artei liturgice creştine. Aceasta în sensul că arta creştină a cunoscut epoci de mare înflorire, cu realizări remarcabile pentru cultura umanităţii, dar şi epoci de stagnare şi decadenţă, cu realizări mediocre, cu poticniri sau abateri grave de la învăţătura de credinţă şi de la canonul liturgic. Alături de excesele şi abuzurile pe care le-au înregistrat nu de puţine ori arta şi cultul icoanei, au apărut şi fenomene de reacţie în sens invers, adică accente de spiritualizare excesivă sau de iconoclasm mai mult sau mai puţin violent, care n-au rămas nici ele fără urmări în istoria mentalităţilor creştine.

Atunci când se referă la icoană, Biserica afirmă că aceasta îşi are temeiul dogmatic în chiar actul întrupării Logosului dumnezeiesc în istoria lumii, întrucât Hristos, „Dumnezeu fiind în chip[...], S-a deşertat pe Sine, chip de rob luând, făcându-Se asemenea oamenilor şi la înfăţişare aflându-Se ca un om" (Filipeni 2, 6-7). De asemenea, în conştiinţa Bisericii existenţa icoanei este condiţionată de faptul că omul însuşi are o structură şi o vocaţie iconică, fiind creat „după chipul" şi după „asemănarea lui Dumnezeu",

kat' ikona Theou (Facerea 1, 26-27). Logosul dumnezeiesc S-a întrupat pentru a regăsi şi a restaura în om *chipul* al cărui arhetip este El însuşi. Ceea ce înseamnă că icoana cea mai desăvârşită a lui Dumnezeu este omul mântuit şi îndumnezeit în Hristos prin Duhul Sfânt. „Voi sunteţi templu al lui Dumnezeu şi Duhul Sfânt locuieşte întru voi", afirmă Sfântul Apostol Pavel (I Corinteni 3, 16), formulând astfel unul dintre principiile fundamentale ale antropologiei creştine şi deschizând totodată una dintre perspectivele majore ale artei liturgice.

Pentru conştiinţa creştină icoana reprezintă expresia ideală a ceea ce vrea să semnifice sintagma *teologia prezenţei*; prin mijlocirea morfologiilor transfigurate ea vizualizează experienţa dogmatică, sacramentală, mistică şi artistică a Bisericii, în sensul că anticipează şi prefigurează Împărăţia lui Dumnezeu, o invocă şi o revelează ca prezenţă reală şi ca miracol permanent în viaţa lumii. Datorită acestui fapt, viziunea şi lucrarea iconografilor aparţine orizontului credinţei, pe care Sfântul Apostol Pavel o defineşte drept „încredinţarea celor nădăjduite, dovedirea lucrurilor celor nevăzute" (Evrei 11, 1). Icoana reprezintă şi semnifică o cu totul altă realitate decât tabloul-operă de artă, fiind acceptată în cadrul cultului nu doar dintr-o necesitate estetică, ci ca *fereastră a slavei şi luminii cereşti*, capabilă să mijlocească prezenţa reală a prototipului pe care îl reprezintă. Ea deschide, ca să spunem aşa, realitatea transcendentă în faţa ochilor credinţei şi evlaviei noastre, „iar noi privind ca în oglindă, cu faţa descoperită, slava Domnului, ne prefacem în acelaşi chip din slavă în slavă, ca de la Duhul Domnului", cum afirmă Sfântul Apostol Pavel (II Corinteni 3, 18).

Realizarea şi interpretarea icoanei trebuie înţelese ca acte eclesiale, de mărturisire a tainei mântuirii şi de asumare a consecinţelor pe care întruparea lui Hristos le are pentru destinul întregii creaţii. A recunoaşte şi a înţelege cu adevărat icoana înseamnă a-ţi asuma consecinţele Întrupării printr-un mod de a fi în lume sau, altfel spus, printr-un *tropos* existenţial care-ţi modelează mintea, inima şi morfologia chipului. Alături de Evanghelie, icoana actualizează până la cea de a doua venire a lui Hristos afirmaţia apostolică: „Ce am auzit, ce am văzut cu ochii noştri, ce am privit şi mâinile noastre au pipăit despre Cuvântul vieţii [...] vă vestim şi vouă, ca şi voi să aveţi

împărtăşire cu noi" (I Ioan 1, 1-3). De aceea, împreună cu Sfântul Teodor Studitul (+826) putem afirma că refuzul icoanei înseamnă de fapt contestarea misterului întrupării Logosului dumnezeiesc şi a consecinţelor acestui eveniment crucial în istoria lumii.

Icoană – chip – prototip

În celebrul său tratat *Despre Sfântul Duh*, Sfântul Vasile cel Mare a propus conştiinţei dogmatice a Bisericii binecunoscuta formulă pe care şi-au însuşit-o şi Părinţii de la Sinodul VII ecumenic (Niceea, 787): „cinstea dată chipului trece asupra prototipului"[1]. Deşi contextul literal şi istoric al acestei formulări l-a constituit controversa trinitară şi pnevmatologică în care se afla angajat Părintele capadocian, ea a fost valorificată în conflictul iconoclast printr-o extindere teologică secundară, profund îndreptăţită şi necesară. În definiţia dogmatică a Sinodului (*horos*-ul) se precizează: „[...] ori de câte ori îi vedem înfăţişaţi în imagini [pe Mântuitorul, pe Maica Domnului, pe îngeri şi pe sfinţi], suntem înclinaţi, prin contemplaţie, să ne aducem aminte de prototipuri [...]. Căci cinstea arătată imaginii urcă la prototipul acesteia, iar cel ce venerează icoana venerează de fapt persoana înfăţişată de către ea"[2]. Această „trecere" sau „urcare" de la chipul reprezentat în icoană la prototipul acestuia anulează orice distanţă dintre cele două realităţi, în sensul că – aşa cum spune Sfântul Teodor Studitul – „în Hristos se poate vedea subzistând icoana Lui şi în icoana Lui pe Hristos văzut ca prototip [al ei]"[3].

Părinţii Sinodului VII ecumenic au afirmat, fără nici un echivoc, faptul că Biserica, deşi „reprezintă pictural forma (*morphé*) umană a lui Hristos, ea nu Îi desparte trupul de Dumnezeirea cu Care S-a unit. [...] Atunci când facem icoana Domnului, mărturisim trupul Său îndumnezeit şi nu recunoaştem în icoană nimic altceva decât o imagine care seamănă cu prototipul. Iată de ce icoana îşi primeşte numele; numai prin această

[1] Trad. rom. C. Corniţescu, în col. P.S.B., 12, Ed. Institutului Biblic, Bucureşti, 1988, p. 60.
[2] La Leonid Uspensky, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, trad. rom. T. Baconsky, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1994, p. 90.
[3] *Antireticul* III; trad. rom. I. Ică jr. în vol. *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale*, Ed. Deisis, Alba Iulia, 1994, p. 160.

asemănare participă la acest nume şi din acest motiv icoana este venerabilă şi sfântă"[4]. De fapt, însuşi numele lui Dumnezeu este icoana Sa verbală şi tocmai de aceea nu poate fi rostit „în deşert", Dumnezeu fiind prezent în chip tainic în numele Său şi în cel care îl rosteşte. De altminteri, Sfântul Ioan Damaschin (+ 749) spunea că numele persoanei reprezentate este invocat asupra icoanei ca într-un fel de epicleză. Bineînţeles că sigla caligrafiată a numelui nu validează magic o imagine inadecvată, adică o reprezentare artistică neclară, deformată sau falsă în raport cu morfologia transfigurată a prototipului. Numele îşi adaugă, dacă putem spune astfel, propria sa energie sfinţitoare la morfologia *chipului* reprezentat, nu pentru a izbăvi forma respectivă de imperfecţiune sau pentru a i se substitui în rugăciune, ci pentru a-i da o identitate personală bine definită, pentru a o pune într-o relaţie de „asemănare" cu prototipul său.

În ceea ce priveşte raportul dintre *chip* şi *prototip*, aşa cum se stabileşte acesta la nivelul spiritual, sacramental şi liturgic al icoanei, o anumită precizare se impune: „Prototipul nu este în icoană după fiinţă, căci altfel s-ar numi şi icoana prototip şi, invers, prototipul icoană – lucru care nu se admite, pentru că există o definiţie proprie a fiecărei naturi – ci după asemănarea ipostatică", spune Sfântul Teodor Studitul[5]. Şi iarăşi: „Icoana se raportează la arhetip şi icoana este, se vede şi este închinată cu referire la arhetip. Nu se identifică substanţa, ci se uneşte asemănarea, din care pricină există şi o unică închinare pentru amândouă şi nu una împărţită din pricina diversităţii naturilor"[6]. Aşadar, este vorba despre o *prezenţă relaţională* şi nu despre o amestecare sau confuzie de planuri. De fapt, chiar în acest mod de prezenţă constă dimensiunea miraculoasă a icoanei. Aşa cum spune Sfântul Teodor într-un alt context, corectând o anumită tendinţă pietistă ce considera că icoanele sunt purtătoare de Har în chiar materialitatea lor, „în icoană nu este prezentă firea trupului reprezentat, ci numai relaţia (*schesis*). Cu atât mai puţin nu este dumnezeirea cea care nu poate fi reprezentată în vreun fel în icoană [...]. Fireşte, icoana nu are nici o legătură de natură cu dumnezeirea (acest fapt nu este valabil nici măcar pentru trupul lui Hristos cel îndumnezeit!), ci numai o participare relaţională, căci toate aceste lucruri [icoana, crucea etc.] participă la Dumnezeu prin har şi cinstire"[7].

[4] La L. Uspensky, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, trad. cit., p. 112.
[5] *Antireticul* III; trad. cit., p. 153.
[6] *Ibid.*, trad. cit., p. 163.
[7] La Christoph von Schönborn, *Icoana lui Hristos*, trad. rom. V. Răducă, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1996, p. 176.

Trăsăturile definitorii ale lui Hristos trebuie recunoscute limpede într-o icoană, după evidența unei formulări grafice păstrate în memoria ancestrală a creștinătății, așa cum pot fi recunoscute într-un fragment de frescă străveche, de pe care timpul a șters numele prototipului. Este important să știm că numele înscris pe aurul icoanei nu este un simbol magic, menit a dispensa chipul reprezentat de asemănarea obligatorie cu modelul său. De aceea, dacă o icoană și-a pierdut „fața", ea nu mai poate fi păstrată în ordinea liturgică a Bisericii, ceea ce înseamnă că trebuie să fie restaurată. În veacurile trecute, astfel de icoane erau folosite la întreținerea focului din cadrul ritualului solemn al preparării decoctului pentru Sfântul și Marele Mir. Ecoul acestei tradiții poate fi recunoscut probabil și în argumentarea apologeților icoanei împotriva ideologiei iconoclaste. Astfel, Leontie din Neapolis, într-o apologie pe care a scris-o împotriva iudeilor în prima jumătate a secolului al VII-lea, spune despre creștini că aceștia nu cinstesc icoanele și reprezentările sfinților ca pe niște zeități. Dacă ar fi așa, zice Leontie, atunci ei n-ar mai arde lemnul icoanei „atunci când expresia (*charaktêr*) a dispărut deja de pe respectivul lemn"[8]. Teodor Studitul la rândul său, atunci când afirmă că sfințenia icoanei se constituie la nivelul relației tainice dintre *chip* și *arhetip* și că nu este garantată de natura materiei, ține să precizeze că atunci când icoana s-a degradat atât de mult încât chipul zugrăvit pe ea (*charaktêr*) s-a șters, aceasta este arsă fără teama sacrilegiului, ca un lemn ce nu mai are utilitate[9].

Numai atunci când realizarea iconografică trimite la prototip, fiind în conformitate cu exigențele dogmatice, sacramentale, ascetice și artistice ale Tradiției eclesiale și receptată ca atare de către conștiința Bisericii, aceasta devine obiect al cultului și mijlocitoare a Harului dumnezeiesc. Sensul deplin al icoanei se fundamentează așadar în relația pe care aceasta o are cu prototipul ei. Raportarea icoanei la prototip presupune asemănarea dintre acestea două realități ale *vieții în Hristos* iar prezența harismatică a prototipului în icoana sa este un adevăr major al teologiei Bisericii referitoare la icoană, fiind formulat cu acuratețe în textele patristice din epoca iconoclastă și validat de către Sinodul VII ecumenic. Înțelegerea corectă a relației tainice care se stabilește între prototip și icoană constituie una dintre condițiile

[8] Cf. *ibid.*, trad. cit. p. 144.
[9] Cf. *ibid.*, trad. cit. p. 177.

esențiale ale înțelegerii învățăturii dogmatice a Bisericii despre icoană[10].

Conform exigențelor *teologiei chipului*, o icoană autentică este întotdeauna mai mult decât o simplă ilustrare a unui text ce aparține fondului liturgic și imnografic consacrat de către Tradiție, fie că este vorba despre „viața" unui sfânt (*sinaxarul*), despre formulele doxologice ale rânduielilor de cult sau despre pericopele biblice. În acest sens, o reprezentare iconografică ce nu trimite la prototip, fiindu-și suficientă sieși, chiar dacă din punct de vedere artistic întrunește calitățile capodoperei, din perspectiva teologiei chipului nu este decât un simplu idol și deci, nu poate fi introdusă în viața liturgică a Bisericii sau în orizontul evlaviei creștine personale. Iată de ce conștiința Bisericii deosebește cu strictețe o *icoană* de un *tablou* cu subiect religios, chiar dacă acel tablou ar aparține unui artist celebru, așa cum deosebește textul Sfintei Evanghelii de orice operă literară, cum ar fi de pildă *Idiotul* lui Dostoievski sau *Viața lui Isus* de Giovanni Papini. Părinții Sinodului VII ecumenic au precizat cu finețe că icoana se deosebește de portretul profan prin conținutul ei dogmatic. Un conținut care creează și își impune propriile forme de expresie, ce disting limpede icoana de orice altă imagine.

Principiile canonului iconografic și responsabilitatea artistului

În conformitate cu principiile artei liturgice, modelele reprezentate în icoane sunt persoane istorice concrete, cu biografiile spirituale și caracteristicile lor personale, așa cum au fost păstrate acestea în memoria vie a Bisericii, și nu persoane fără legătură cu prototipurile iconice, contemporane pictorului sau cu *vieți* fictive. Acesta este motivul pentru care în tradiția iconografică a Răsăritului creștin chipul iconic nu reprezintă o alcătuire imaginară, ci expresia existenței și experienței istorice a prototipului. Contemplarea icoanei având menirea de a conduce pe credincios la *vederea duhovnicească* a prototipului reprezentat, Biserica a considerat întotdeauna că n-ar fi corect ca modelul iconografic să fie o altă persoană decât aceea care va da icoanei identitatea spirituală și de nume, adică prototipul însuși. Iată de ce icoana adevărată își propune pe de o parte să

[10] A se vedea perspectiva filosofică a problemei la Jean-Luc Marion, *Crucea vizibilului. Tablou, televiziune, icoană – o privire fenomenologică*, trad. rom. M. Neamțu, Ed. Deisis, Sibiu, p. 107-134 (cap. *Prototipul și imaginea*).

certifice istoricitatea persoanelor pe care le reprezintă, iar pe de altă parte să exprime prezența Harului dumnezeiesc unit în mod tainic și indisolubil cu aceste persoane.

Prin faptul că nu face nici o deosebire între ființa lui Dumnezeu și energiile Sale necreate, teologia occidentală provoacă o serie de probleme în ceea ce privește perspectiva consecințelor hristologice și antropologice ale Întrupării, iar aceste probleme se răsfrâng și asupra artei religioase. Iată de ce tabloul religios pe care îl promovează și îl validează această teologie, chiar dacă este realizat de creatori faimoși, nu are capacitatea de a exprima consecințele Întrupării asupra definiției ontologice a naturii umane și asupra morfologiilor în care această natură se întrupează. Tabloul religios poate reprezenta doar „chipul" omului biologic sau carnal, un om epidermic ale cărui elemente anatomice, stări pasionale ori detalii anecdotice pot fi pictate până la epuizare.

Autenticitatea unei reprezentări iconografice se întemeiază pe corespondența tainică, mereu mai profundă și mai deplină, dintre icoana zugrăvită în conformitate cu exigențele canonice ale artei liturgice și icoana lăuntrică a ființei umane transfigurate prin harul Duhului Sfânt și prin propriul său eroism spiritual. „Chipul și asemănarea lui Dumnezeu, inserate de către Dumnezeu în om la creația acestuia, sunt, ca să spunem așa, condiția gândită de către Creator care Îi înlesnește să Se reveleze în chipul omenesc printr-un mijloc sensibil, accesibil contemplației. Acest chip și această asemănare a lui Dumnezeu, care i-au fost date omului în chiar momentul creației sale, sunt deja un fel de icoană arhetipală, o imagine dată de către Dumnezeu, un izvor nesecat de sfințenie. Chipul și asemănarea lui Dumnezeu, care n-au fost distruse nici chiar în căderea omului, trebuie să se înnoiască neîncetat, să reînvie, să se purifice prin lucrarea Harului și prin strădania ascetică a omului, adică să fie, într-un anumit fel, zugrăvite necontenit în străfundurile spiritului", scrie cuviosul iconograf Grigorie Krug[11].

Prin sobrietatea sa hieratică, prin rigoarea și lepădarea ascetică de ceea ce Evanghelistul numește „pofta trupului și pofta ochilor și trufia vieții" (I Ioan 2, 16), icoana ține să se apere de orice privire exaltată, care o transformă într-un obiect sentimental, emoționant, asemenea Madonelor „drăguțe" à la Boticelli și Rafael sau îngerașilor-amorași care au invadat

[11] *Carnets d'un peintre d'icones*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, p. 35.

bisericile barocului. Formalismul bigot și pietismul dulceag, adevărate erezii ale unui creștinism secularizat, sufocă și alterează prin sărăcia lor spirituală viața liturgică și sacramentală a Bisericii, iar în ceea ce privește icoana, o idolatrizează sau o înlocuiesc cu falsuri ale sacrului de cel mai prost gust, ce intră în conflict deschis cu învățătura Bisericii. Pietismul iconografic este o adevărată maladie ce denotă că viața spirituală a înregistrat o deplasare nefirească sau o alunecare periculoasă în raport cu exigențele pe care le impune *lex credendi* și *lex orandi*. Această maladie poate să apară și ca rezultat al unei viziuni estetizante la nivelul învățăturii de credință. Adevăratul credincios are un mod de a fi în lume cât se poate de firesc și discret, decent și neafectat, iar atunci când raportul natural cu sacrul devine excesiv de sentimental, când este contaminat de fals, de anecdotic și de zorzoane inutile, atunci viața religioasă se transformă în pietism.

În ceea ce privește actul însuși al realizării icoanei de către artistul iconograf – un adevărat miracol, mereu reînnoit și întotdeauna răscolitor – trebuie amintite aici exigențele de natură ascetică și morală ce îi revin acestuia, exigențe care se impun de altminteri și celui chemat să propovăduiască adevărurile de credință ale Bisericii, catehetului, teologului și părintelui duhovnicesc, teologi cu toții și iconografi totodată. Biserica are conștiința că actul întrupării icoanei din inima purificată și înnoită a unui creștin talentat este săvârșit sub asistența și prin inspirația Duhului Sfânt, care îi constituie acestui act dinamismul și îi asigură adevărul. Se poate spune că Duhul Sfânt „reproduce" de fapt în icoană, prin penelul pictorului, imaginea veșnică a Chipului dumnezeiesc inserată în structurile ontologice ale ființei umane, așa cum o face prin cuvântul celui ce propovăduiește Evanghelia sau prin scrisul teologului.

Sinodul celor o sută de capete (capitole), întrunit la Moscova în anul 1551, afirma că icoana nu poate fi realizată ca lucrare eclesială decât numai de „mâini curate", ceea ce înseamnă că iconografului i se cere să fie „smerit, blând, evlavios, să nu grăiască în deșert, să nu râdă [ca un inconștient], să nu fie arțăgos, invidios, bețiv, hoț, ucigaș, să păzească plin de toată grija curăția trupească și sufletească. Și pictorii trebuie să vină adeseori la părinții duhovnicești să se sfătuiască întru toate cu ei și să se spovedească și să trăiască plini de smerenie după îndrumarea și învățătura părintească, în post, în rugăciune și în înfrânare" (cap. 43). Având în vedere pregătirea practică a iconografilor și sârguința pe care aceștia sunt datori să o aibă față

de lucrarea pe care şi-o asumă, Sinodul preciza că atunci când un ucenic oarecare va începe „să nu mai vieţuiască după rânduielile şi poruncile acestui testament şi va trăi în necurăţie, beţie şi necinste, acela să fie îndepărtat de tot de la lucrarea icoanelor şi să i se poruncească să nu se mai atingă de acest lucru preamare, temându-se şi luând aminte la cea ce spune Scriptura: «Blestemat să fie tot cel ce săvârşeşte lucrurile Domnului cu nebăgare de seamă!» [Ieremia 48, 10]. Însă, ţăranii şi neştiutorii, care până în această vreme au zugrăvit icoane fără să fi învăţat aceasta şi cu de la sine putere şi îndrăznire, nelucrând după modele, să fie pedepsiţi aspru, ca să înveţe de la meşteri buni, şi, cărora Dumnezeu le va da această înţelepţire, aceia să picteze, iar căruia Dumnezeu nu-i va dărui aceasta, acela să se depărteze cu desăvârşire de la această lucrare", ca să nu fie hulit numele lui Dumnezeu din pricina unei picturi „proaste şi netrebnice", căci aceştia „nu ştiu ce fac şi [în inconştienţa lor] nu văd întru aceasta păcat".[12]

Transmiţând vederii interioare realitatea pe care o poartă în litera şi în spiritul lor textele sacre, icoana trebuie considerată lucrare a Bisericii şi nu doar un produs al fanteziei individuale. Cu toate că icoana nu poate exista fără lucrarea „naturală" a iconografului, acest fapt nu-l dispensează câtuşi de puţin de responsabilitatea împreună-lucrării cu Harul dumnezeiesc, ce trebuie subînţeles în orice realizare spirituală. Iconograful este „omul dorinţei" de a vedea faţa lui Dumnezeu (cf. Apocalipsa 22, 1-7), ceea ce înseamnă că el poartă în memoria inimii acea „senzaţie" a sacrului despre care vorbesc Sfinţii Părinţi şi este înzestrat cu harul artistic de a reprezenta iconografic această „senzaţie". O imagine iconografică săvârşită doar „cu mâna omului" nu are capacitatea de a fi *topos*-ul miraculos al unei teofanii tocmai pentru că nu se integrează firesc în mediul vieţii sacramentale a Bisericii, mediu în care prototipul poate fi recunoscut şi în care poate fi realizată o comunicare spirituală cu el. De fapt, Biserica este instanţa spirituală care poate recunoaşte în „propoziţia picturală" a iconografului expresia fidelă şi clară a propriului său adevăr de credinţă şi a propriei sale experienţe mistice.

---

[12] La Monahia Iuliania (Maria Nicolaevna Socolova), *Truda iconarului*, trad. rom. E. Şavga, Edit. Sophia, Bucureşti, 2001, p. 56-57. Despre *Sinodul celor o sută de capete* (Stoglav) şi importanţa lui pentru arta liturgică a se vedea L. Ouspensky, *Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1982, p. 259-297 (capitol care n-a fost inclus în ediţia românească a acestei cărţi fundamentale pentru teologia ortodoxă a sec. XX).

Statutul propriu al artei liturgice este unul de natură sacramentală, ceea ce înseamnă că această artă presupune o atitudine morală, intelectuală şi culturală compatibilă cu exigenţele Evangheliei, iar iconografului i se cere o experienţă spirituală autentică şi profundă. Oricât de înzestrat ar fi în ceea ce priveşte talentul artistic, iconograful nu poate rămâne un neinstruit în tainele lui Dumnezeu, un analfabet căruia *lex credendi* şi *lex orandi* îi sunt indiferente sau străine. Tot aşa, în ceea ce priveşte exigenţele morale ale *vieţii în Hristos*, el nu poate fi un spirit grosolan sau robul „nesimţirii duhovniceşti", ca să folosim o expresie familiară scrierilor filocalice. Dacă prin conţinutul şi vocaţia sa arta icoanei este arta Bisericii, se înţelege că cel care doreşte să-şi însuşească această artă trebuie să-şi conformeze talentul şi întreaga viaţă cu realităţile sacre pe care îşi propune să le vizualizeze. Numai o astfel de experienţă îi poate deschide unui artist *vederea inimii* despre care vorbeşte Mântuitorul (a se vedea Matei 5, 8) şi îl poate ocroti în libertatea spirituală pe care o cere adevărata icoană.

Realismul icoanei şi imaginaţia artistică

Arta Bisericii are un caracter liturgic, fiind chemată să vizualizeze ceea ce literatura mistică a Răsăritului creştin înţelege prin sintagma „inefabilele străluciri ale Frumuseţii dumnezeieşti". În Liturghie, cuvântul evanghelic al lui Hristos şi chipul Său iconic se întâlnesc pentru a revela împreună dinamica aceleiaşi vieţi dumnezeieşti în lucrarea unică a iubirii. Analogia dintre cuvânt şi imagine, aşa cum a fost stabilită de către apologeţii icoanei în confruntarea cu ideologia iconoclastă, este evidentă. Părinţii Sinodului VII ecumenic au spus la fel: „[...] reprezentarea este inseparabilă de istoria evanghelică şi invers: istoria evanghelică este inseparabilă de reprezentare. Şi una şi cealaltă sunt bune şi vrednice de veneraţie, pentru că se explică reciproc şi, fără îndoială, stau mărturie una pentru cealaltă". Reluând o formulă binecunoscută a Sfântului Vasile cel Mare, sinodalii au precizat că „ceea ce cuvântul comunică prin auz, pictura exprimă în chip tăcut prin reprezentare", în sensul că „prin aceste două căi [de comunicare] ce se întregesc reciproc – adică prin lectură şi prin imaginea văzută – primim cunoaşterea aceluiaşi lucru".[13]

Când icoana este receptată de către Biserică, din punct de vedere

---

[13] Cf. L. Uspensky, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, trad. cit. p.93-94.

dogmatic, liturgic şi artistic, aceasta primeşte un destin special atât în raport cu artistul care a zugrăvit-o, cât şi în raport cu credinciosul care o contemplă şi se roagă în faţa ei. În urma acestui proces extrem de important pentru viaţa creştină, artistul devine *martorul* Tradiţiei ce se exprimă prin „opera" sa,[14] iar icoana pe care a realizat-o se impune ca *teofanie* sau *topos al unei prezenţe sacre*, înaintea căreia credinciosul se închină printr-un act de evlavie şi rugăciune. Numai acest proces al receptării icoanei în viaţa Bisericii, înţeles atât în ceea ce înseamnă conţinutul de idei, cât şi în ceea ce priveşte formularea „lingvistică" a imaginii, poate asigura protecţia artei sacre în faţa agresivităţii falsului şi a prostului gust.

Biserica nu a îngăduit zugrăvirea icoanelor „după imaginaţie" sau după modele umane vii tocmai pentru că o astfel de iconografie ar fi însemnat o ruptură conştientă între imaginea zugrăvită şi prototipul iconic, iar raportul dintre numele înscris pe icoană şi amprenta morfologică a persoanei reprezentate ar fi fost iluzoriu. De altminteri, se ştie că în teologia şi arta icoanei iluzia – *amăgirea* sau *înşelarea* despre care se vorbeşte cu atâta îngrijorare în literatura filocalică – este la fel de nocivă ca şi în viaţa mistică, în asceză şi în rugăciune[15]. Pentru a se evita ficţiunea sau ruptura între imaginaţia artistică şi prototipul zugrăvit, iconografii au folosit ca modele icoanele vechi, cărora Biserica le-a conferit statutul de documente autentice

[14] La fel stau lucrurile şi în cazul imnografiei liturgice. Din moment ce Biserica şi-a însuşit un imn, problema autorului rămâne secundară. În urma acestui proces de *adopţie*, imnul respectiv a intrat într-o nouă unitate spirituală, primind o nouă apartenenţă: de aici înainte, adevăratul lui autor rămâne Biserica. Fapt pentru care, întreaga imnografie liturgică este considerată opera Bisericii.

[15] Într-un text caracteristic tradiţiei ascetice răsăritene, Sfântul Grigorie Sinaitul (1255-1346) sfătuia astfel pe cei care doreau să se iniţieze în tainele misticii isihaste: „[...] dacă te linişteşti bine, aşteptând să fii cu Dumnezeu, să nu primeşti niciodată orice ai vedea cu simţirile, sau cu mintea, sau în afară, sau înăuntru, fie chiar şi chipul lui Hristos, sau vreun înger, zice-se, sau al vreunui sfânt, sau să-ţi năluceşti, sau să întipăreşti vreo lumină în mintea ta. Căci şi mintea însăşi are, de la sine, prin fire, puterea de a plăsmui năluciri şi uşor poate plăsmui închipuirile celor dorite în cei ce nu iau aminte cu de-amănuntul la aceasta, aducându-şi vătămare ei înşişi. Dar şi amintirea unor lucruri bune sau rele obişnuieşte să se întipărească în simţirea minţii şi să o facă să făurească năluci. Unul ca acesta a ajuns rob al nălucirilor (fantezist), nu isihast". *Despre felul cum trebuie să şadă la rugăciune cei ce se liniştesc*, trad. rom. D. Stăniloae, în *Filocalia*, vol. 7, Edit. Institutului Biblic, Bucureşti, 1977, p. 196.

ale *teologiei prezenţei*. Sfântul Teodor Studitul ţine să precizeze că ei sunt datori să picteze icoanele „nu după imagini proaste [de slabă calitate], ci după cele care sunt frumoase şi remarcabile prin vechimea lor"[16]. Iar în deciziile-testament ale Sinodului de la Moscova (1551) se afirmă că pictorii de icoane sunt datori „cu minuţiozitate extrem de mare [străduinţă artistică] să scrie [să zugrăvească] chipul Domnului nostru Iisus Hristos şi al Preacuratei Născătoare de Dumnezeu şi al Sfinţilor, după chipul şi după asemănarea şi după fiinţa şi după cele mai bune modele ale iconarilor din vechime; iar din gândirea de la sine şi după ale sale presupuneri [închipuiri] să nu picteze cele ale Dumnezeirii"[17].

Numai respectarea conştientă a memoriei Bisericii poate deschide în icoană, prin contemplare şi rugăciune, posibilitatea întâlnirii sacramentale cu prototipul pe care aceasta îl reprezintă. În temeiul acestui principiu major al realismului iconografic, icoana Răsăritului creştin şi-a păstrat nealterate atât morfologiile cât şi conţinutul dogmatic, rămânând atât de stabilă de-a lungul veacurilor. Nu este vorba de transmiterea mecanică a unui set de clişee morfologice conservate cu cerbicie în memoria Tradiţiei şi nici de a considera că singură realitatea istorică a unei fizionomii şi a unei vieţi este suficientă pentru realizarea icoanei. Ceea ce contează în această experienţă este mai ales „competenţa" de a realiza o comuniune spirituală profundă cu persoanele reprezentate în icoane, adică de a conferi prin mijlocirea limbajului artistic un conţinut real idealului mistic pe care Biserica îl numeşte *comuniunea sfinţilor*.

În arta Bisericii, capacitatea umană de a inventa, considerată în Renaştere ca virtute esenţială, sau ingeniozitatea ca performanţă individuală, aşa cum a fost cultivată în contextul baroc al contrareformei, nu sunt validate drept căi autentice şi sigure ale creaţiei. „Facerea" icoanei este un act de smerenie, virtute esenţială în ordinea morală a Evangheliei. Ceea ce înseamnă că orice abatere de la adevărul şi experienţa dogmatică, mistică, ascetică şi sacramentală a Bisericii poate fi expresia pietismului, a unui fals grosolan sau a ereziei pur şi simplu. Un cârlionţ în plus, o faţă mai „drăguţă", un roşu mai seducător, un zâmbet gales, o căutătură enigmatică à la Gioconda, o perspectivă mai „naturalistă" etc., toate acestea sunt elemente

[16] La L. Ouspensky, *Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, p. 271.

[17] La Monahia Iuliania, *Truda iconarului*, trad. cit. p. 56-57.

pietiste sau trucuri, care tulbură ordinea spirituală propusă inimii creştine prin mijlocirea icoanei. Cârlionţului adăugat în icoană îi corespunde „înflorituraˮ afectată din priceasna-romanţă care nu mai respectă canonul muzicii liturgice. Orice „ornamentˮ în plus este un semn clar de alunecare către confortabil, către călduţ şi edulcorat. Iar consecinţele negative în planul vieţii spirituale şi al mentalităţilor, pe care le determină o modelare de tip renascentist sau o „înfrumuseţareˮ pietistă a icoanei, nu întârzie să apară.

Tipul iconografic instituit prin canonul Bisericii, de o bogăţie spirituală şi de o nelumească frumuseţe, este apt să susţină chiar şi cea mai profundă comuniune a fiinţei umane cu valorile sacrului. Orice „înfloriturăˮ venită din zona fantezistă a imaginaţiei, inevitabilă de altminteri în proiectele pe care şi le propune un creator angajat în „arta pentru artăˮ, constituie – din perspectiva conştiinţei Bisericii – un artificiu redundant şi un mod de „agresiuneˮ asupra morfologiei chipului iconic. Dacă vocaţia artei liturgice este aceea de a face experienţa *formei lăuntrice* a fiinţei transfigurate, eliberate de sfâşierile patimilor, de ambiguitatea banalităţii cotidiene şi de amprenta morţii, limbajul iconografic se va „întrupaˮ doar în orizontul acestui program vocaţional. În acest sens, putem spune că morfologiile deformate ale lui Picasso de pildă, decepţionează privirea prin forma lor fără nici o legătură cu realul şi în acelaşi timp păcălesc spiritul prin reprezentarea unor „portreteˮ care nu sugerează ceea ce reprezintă de fapt şi nu reprezintă ceea ce sugerează că ar reprezenta. Natura acestor morfologii este una trucată, contrafăcută, „inventatăˮ. Se poate spune că ele reflectă nu atât problematica sufletească a celui care le-a inventat, cât mai ales drama teribilă a unei umanităţi căzute pradă maladiei desacralizării, descompunerii, dezagregării unităţii şi frumuseţii spirituale. Putem sesiza în aceste morfologii trucate ale lui Picasso, care au cunoscut o stranie faimă mondială, ecoul morţii spirituale a „supraomuluiˮ clamând „moartea lui Dumnezeuˮ, aşa cum s-a consumat această moarte spirituală în perimetrul ideologiilor perverse ale modernităţii şi în terifiantele experienţe ale distrugerii industriale a „icoanelorˮ vii ale lui Dumnezeu realizate în lagărele naziste, în gulagurile comuniste şi în toate formele de totalitarism care au mutilat faţa şi memoria umanităţii în secolul XX.

Deşi are un cu totul alt înţeles decât „curentul realistˮ iniţiat în istoria picturii europene odată cu Renaşterea, *realismul icoanei* nu exclude din principiu imaginaţia artistică, tocmai pentru că imaginaţia în sine nu este o

zonă interzisă. Dimpotrivă, ea reprezintă o facultate esenţială a fiinţei umane, aparţinând complexului de valori prin care se exprimă *chipul* lui Dumnezeu în om. „Imaginaţia este una dintre cele cinci puteri ale sufletului. Ea este un fel de chip, căci amândouă [chipul şi imaginaţia] sunt reprezentări. De aceea, chipul care se aseamănă cu imaginaţia nu poate fi inutil. Dacă imaginaţia ar fi inutilă, atunci ea ar fi o parte inutilă din firea umană! Şi ar fi inutile şi celelalte puteri ale sufletului: simţurile, opinia, înţelegerea, raţiunea. Astfel, o privire raţională şi clară a firii umane, oricât de aproximativă ar fi ea, ne arată că nu trebuie nesocotite chipul şi imaginaţiaˮ, spune atât de limpede Sfântul Teodor Studitul[18].

Dacă Hristos a venit în lume ca să restaureze omul întreg, să-l modeleze după chipul Său, înseamnă că şi imaginaţia artistului, alături de privire, de sensibilitate, de talent şi de puterea creatoare, este inclusă în această re-modelare plenară. Doar atunci când este atinsă de boala suficienţei de sine, când are tendinţa totalitară de a se substitui celorlalte puteri ale sufletului (credinţa, vederea duhovnicească, discernământul), când se cantonează în perimetrul fantasmagoric al ficţiunilor, inventând şi improvizând cu orice preţ, imaginaţia devine perversă şi, deci, nocivă pentru realismul şi sfinţenia icoanei. Episcopul Ignatie Breanceaninov spune că acest tip de imaginaţie, capabilă să inventeze aberant, demonic, „este cu precădere dezvoltată la oamenii pasionali; acţionând în ei potrivit unor reguli proprii, ea transformă tot ceea ce este sacru în pasiuneˮ. De aceea, privind tablourile cu tematică religioasă executate de către pictorii pasionali, care „s-au străduit să imagineze şi să reprezinte sfinţenia şi perfecţiunea sub toate aspecteleˮ, se poate sesiza că de fapt străduniile lor s-au concretizat în reprezentarea dimensiunii carnale şi pătimaşe a fiinţei umane. „Imaginea prin care pictorul genial dorea să reprezinte iubirea divină şi castitatea necunoscută lui însuşi emană o voluptate rafinată [...]. Operele unor asemenea pictori îi entuziasmează pe privitorii care sunt şi ei pasionali; dar aceste opere de geniu – marcate de blasfemie şi de murdăria păcatului – inspiră tristeţe şi repulsie oamenilor impregnaţi de duhul Evangheliei"[19]. Experienţa teribilă a lui Dostoievski în faţa tabloului *Cristos mort* (o adevărată întrupare a înstrăinării de sacru) pictat de către Hans Holbein în 1521-1522 şi păstrat la muzeul din Basel, este revelatoare

[18] La Ch. von Schönborn, *Icoana lui Hristos*, trad. cit. p. 181.

[19] Cf. L. Uspensky, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, trad. cit. p. 191.

în acest sens. „Privind tabloul acesta, unii ar putea mai degrabă să-și piardă credința decât să se întărească în ea!", va spune la un moment dat prințul Mîșkin, eroul romanului *Idiotul*[20].

Medievalii, de altminteri, făceau deosebire între imaginația creatoare sau „imaginația adevărată" (*imaginatio vera*) și fantezia desfrânată, lubrică, pusă pe seama spiritelor malefice. *Imaginatio vera* era considerată ca înzestrare spirituală de a intui și recepta imaginile realităților de dincolo de granița lumii materiale, adică *vederea duhovnicească* sau *vederea inimii*, căreia textele filocalice îi acordă o importanță specială în actul credinței. Când imaginația nu are capacitatea de a ne oferi imagini ale realităților spirituale, înseamnă că este alterată, bolnavă, neroditoare. De fapt, se poate spune că nici nu există icoană autentică acolo unde facultatea imaginației nu are darul de a desluși „imagini ale transcendenței" ori acolo unde nu stă sub protecția discernământului duhovnicesc. Capacitatea naturală a omului de a *vedea* realitățile lumii nevăzute și netrupești este un atribut al creației sale *după chip*; această capacitate a fost grav și sistematic inhibată prin secularizarea artei și prin idolatrizarea fanteziei. În tradiția ascetică a Răsăritului creștin, fantezia este atribuită mai ales persoanelor atinse de maladia nebuniei, a lipsei de luciditate, adică minților care produc fantasme și se hrănesc cu „nebuniile mincinoase" despre care vorbește poezia regelui David (Psalmul 39, 6).

O viață spirituală autentică, din care nu pot lipsi Liturghia și contemplarea frecventă a sfintelor icoane, are darul de a purifica imaginația și de a o proteja pentru a nu cădea pradă iraționalului și diabolicului, așa cum se întâmplă nu doar în imageria violenței, a pornografiei și a reclamei comerciale, dar și în cea a unor artiști faimoși ai avangardelor sau ai „artei pure", cum ar fi Dali de pildă. Există o stare de sănătate și de normalitate a imaginației, pe care icoana o reclamă din partea artistului, dar o și protejează atunci când acesta își asumă icoana ca *fereastră către Absolut*. Chipurile transfigurate ale persoanelor înveșmântate în aura sfințeniei, pe care le zugrăveau iconografii veacurilor în care a strălucit arta liturgică, le erau atât de familiare pentru că, pe lângă faptul că aveau limpezimea vederii spirituale,

[20] A se vedea Victor Ieronim Stoichiță, *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european*, trad. rom. R. Demetrescu, G. Vieru și C. Mircan, Edit. Humanitas, București, 1995, p. 328-348.

pacea inimii și sănătatea minții, aceștia trăiau firesc în prezența icoanelor autentice și într-o permanentă comuniune cu prototipurile acestora[21]. „Întipărește-ți pe Hristos în inimă, acolo unde El locuiește deja; dacă citești despre El într-o carte sau Îl privești într-o icoană, El are să lumineze cugetarea ta, ca să-L cunoști îndoit prin cele două căi de percepere, prin intermediul simțurilor. Astfel, tu vei vedea cu ochii ceea ce ai învățat prin cuvânt. Cel ce aude și vede în acest fel, în ființa sa totul va fi umplut cu lauda lui Dumnezeu", spune Sfântul Teodor Studitul,[22] oferind o „rețetă" duhovnicească oricărui iconograf și oricărui creștin care se închină în fața unei icoane.

Succesiunea morfologiilor iconice

Sintagma *succesiune apostolică*, atât de familiară Tradiției eclesiale, nu trebuie aplicată reducționist, doar la transmiterea harului preoției sacramentale, așa cum s-a predat multă vreme în teologia de școală. Dimpotrivă, această noțiune exprimă întreaga dinamică a *vieții în Hristos*, fapt pentru care Ortodoxia a avut întotdeauna conștiința unei succesiuni a Evangheliei, a Euharistiei, a formelor spațiului liturgic, dar și a morfologiilor transfigurate prin lucrarea Harului dumnezeiesc. Tocmai această conștiință vie face ca între un chip al Mântuitorului dintr-o icoană zugrăvită în secolul al VI-lea de pildă, și un altul păstrat într-o frescă ce aparține artei romanice catalane ori epocii lui Petru Rareș, să nu existe nici o diferență de limbaj iconografic sau de conținut dogmatic.

Atunci când sunt puse față în față, chipurile iconice din cele mai diferite zone ale lumii creștine – începând cu cele păstrate în catacombele romane sau pe sarcofagele paleo-creștine, incizate pe ampolele de pelerinaj din secolul VI sau zugrăvite pe străvechile icoane ale tezaurului sinait, împodobind prețioasele manuscrise siriene, armenești, ciliciene, bizantine sau catalane din secolele VI-XI ori monumente celebre ale arhitecturii religioase europene – nu-și sunt de loc străine, nu se resping și nu se contrazic, cum se întâmplă în cazul portretisticii artei secularizate. De la iconografia coptă la frescele

[21] A se vedea în acest sens L. Ouspensky, *Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, p. 270-275.

[22] La Ch. von Schönborn, *Icoana lui Hristos*, trad. cit., p.181.

epocii romanice, limbajul simbolic, temele şi funcţiile sacramentale ale artei liturgice aparţineau aceluiaşi orizont al ecumenicităţii creştine. Aşa cum scrie profesorul Nikolai Ozolin, în primul mileniu de istorie creştină, unitatea teologică dintre Răsărit şi Apus s-a exprimat şi în universul iconografiei, iar momentul înstrăinării celor două perspective artistice complementare a marcat de fapt sfâşierea unităţii spirituale dintre cele două orizonturi geografice şi culturale ale Europei. Este semnificativ faptul că în arta creştină anterioară schismei de la 1054, din Persia până în Spania, şi din Rusia până în Etiopia, „două reprezentări ale lui Hristos, una din Kiev şi cealaltă din Cluny, sunt mai apropiate între ele decât sunt cele realizate cu circa 700 de ani mai târziu în Rusia sau în Franţa, faţă de fiecare din primele două"[23]. Diferenţele iconografice nu erau de conţinut ori de mesaj, ci ţineau de accentele stilistice locale, pe care cultura europeană le-a cunoscut şi le-a cultivat în mod natural, fără să aibă sentimentul că ar reprezenta moduri de expresie ale unor afirmaţii teologice ori opţiuni spirituale contrare. Desigur, este vorba despre acea continuitate iconografică naturală, posibilă doar în contextul unei adevărate continuităţi *genetice* a chipurilor iconice prin care s-a exprimat de fapt însăşi unitatea Europei creştine.

Până prin secolul al XVIII-lea, iar în unele zone până pe la sfârşitul secolului următor, smeriţii şi înţelepţii zugravi ai Răsăritului creştin au avut conştiinţa acestei continuităţi sau succesiuni a chipurilor sfinte, ceea ce explică în bună parte prospeţimea şi frumuseţea mereu „modernă" a creaţiei lor. Elaborarea *erminiilor,* care s-au bucurat de o mare popularitate printre zugravii ce nu mai aveau puterea de creaţie, îndrăzneala artistică şi pregătirea teologică a celor formaţi în şcolile celebre ale Evului Mediu bizantin ori ale renaşterii artistice din epoca Paleologilor de pildă, a fost un proces determinat de conştiinţa acestei succesiuni în orizontul bine definit al morfologiilor iconice şi al limbajului artei creştine. Chiar dacă arta acestor epigoni nu mai are strălucirea artistică şi bogăţia teologică a veacurilor anterioare, când calităţii de iconograf îi era conferită o aură sacerdotală, ea nu este lipsită totuşi de anumite calităţi, atât în ceea ce priveşte limbajul artistic, cât şi în ceea ce priveşte modul de abordare a temelor teologice. Şcolile locale

[23] *Chipul lui Dumnezeu, chipul omului. Studii de iconologie şi arhitectură bisericească,* trad. rom. G. Ciubuc, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1998, p. 73.

transilvănene de pildă, au înregistrat rezultate remarcabile în acest sens, deşi viaţa monahală a avut de suferit enorm din pricina programului de secularizare iniţiat la nivelul politicii imperiale habsburgice[24].

În arta liturgică occidentală principiile succesiunii morfologiilor iconice au fost abandonate odată cu fetişizarea imaginaţiei, cu idolatrizarea naturalismului şi cu adoptarea perspectivei iluzioniste. Pe acest fond al unui iconoclasm deghizat, s-au succedat zgomotos curentele artistice ale modernităţii secularizate, clamând sloganul „artă pentru artă" şi contribuind în ultimă instanţă la ceea ce s-a numit „moartea stilului". Din nefericire, secularizarea culturii europene a determinat schimbări majore şi la nivelul artei sacre a Ortodoxiei răsăritene. Dacă formularele liturgice şi *corpus*-ul poeziei imnografice au fost respectate de-a lungul veacurilor cu o supuşenie demnă de admiraţie, nu acelaşi lucru s-a întâmplat cu icoana, cu arhitectura eclesială şi cu muzica liturgică, acestea rămânând fără nici o protecţie în faţa tentaţiei conştiinţei secularizate de a se „elibera" de rigorile Tradiţiei, gata oricând să „inventeze" fără nici un discernământ şi să idolatrizeze noi clişee artistice. Acest fenomen al căderii icoanei „din asemănare" exprimă o criză majoră a limbajului iconografic dar şi a conştiinţei creştine în ceea ce priveşte vocaţia ultimă a omului şi înţelegerea dimensiunii iconice a creaţiei lui Dumnezeu. Este vorba despre „pseudo-morfoza" (G. Florovsky) care a condus la înregistrarea unor „producţii" iconografice, arhitecturale şi muzicale modeste în spaţiul ortodox al ultimelor patru secole, producţii care adeseori intră în conflict deschis cu principiile de bază ale Tradiţiei înţeleasă ca „spirit critic al Bisericii", pentru a prelua o expresie cunoscută a lui V. Lossky.

Fenomenul secularizării a făcut ca icoana să fie scoasă din incintele duhovniceşti şi artistice ale prestigioaselor şcoli monahale, devenind un produs oarecare, ce poate fi realizat într-un atelier autonom din punct de vedere eclesial, adică eliberat de rigorile teologice, liturgice, mistice şi ascetice ale Bisericii, totul bazându-se pe bruma de talent ori pe îndemânarea

[24] A se vedea Marius Porumb, *Dicţionar de pictură veche românească din Transilvania,* Edit. Academiei Române, Bucureşti, 1998.

imitativă a zugravilor. Influența picturii occidentale renascentiste, cu preluări și prelucrări care țin mai mult de domeniul kitsch-ului decât al artei, a denaturat icoana atât în ceea ce privește expresiile „trupurilor duhovnicești" despre care vorbește Sfântul Apostol Pavel (cf. II Corinteni 15, 42-44), cât și în ceea ce privește limbajul ei simbolic, singurul care poate exprima vizual tainele teologiei. Cazul „școlii" lui Tattarescu la noi rămâne totuși banal în comparație cu așa-numita „rătăcire babilonică" în care a căzut arta icoanei și construirii bisericilor în Rusia secolelor XVII-XIX, adică în epoca imitării – servile și ridicole adeseori – a clișeelor picturii și arhitecturii occidentale, îndeosebi a celor italiene[25]. Din nefericire, datorită unui anumit imperialism al politicii culturale țariste și mai ales impresiei exercitate de copiile produse prin tehnica de multiplicare mecanică,[26] „icoanele" rusești din perioada la care ne referim, au fost răspândite în cantități enorme în tot spațiul ortodox, asemenea oricăror produse comerciale. Consecințele acestui fenomen la nivelul general al spiritualității și mentalităților ortodoxe sunt foarte greu de evaluat.

Există o anumită categorie de „tradiționaliștii" ale căror gusturi sunt satisfăcute de imaginile edulcorate și comice ale kitsch-ului religios. Deși nu au capacitatea de a o recunoaște, aceștia vorbesc și ei despre decăderea icoanei, însă o pun pe seama faptului că, spre deosebire de iconarii din vechime, care „pictau în post și rugăciune", cei de după ei nu mai respectă rigorile ascetice ale lucrării. Desigur, „tradiționaliștii" la care ne referim nu vorbesc nimic despre harul inefabil al talentului, care, dacă nu există, nu poate fi „provocat" ori înlocuit prin rețete ascetice, ceea ce vechii iconari știau foarte bine. De fapt, aceștia nu posteau și nu se rugau nici mai mult și nici mai puțin decât obștile monahale cărora le aparțineau, sau decât

[25] A se vedea L. Ouspensky, *Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, p. 299-438 (două dintre cele patru capitole care lipsesc din ediția românească citată).

[26] Multiplicarea mecanică și medierea de tip comercial duc la standardizarea și la depersonalizarea actului artistic. Pentru teologia icoanei aceasta înseamnă suprimarea prezenței și intrarea în registrul unei realități artificiale, fapt pentru care unele asociații ortodoxe de la începutul secolului XX (cum a fost *Comitetul de protejare a iconografiei ruse*; cf. L. Ouspensky, *Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, p. 435-436) au militat pentru interzicerea acestor practici.

comunitățile parohiale în care erau angajați pentru a împodobi locașurile de rugăciune.

Nu doar postul și rugăciunea „provoacă" icoana, ci și mediul eclesial sănătos, conștiința teologică limpede și mai ales harul Duhului Sfânt care face posibil ca un anumit *chip* uman, înzestrat cu talent artistic, să poată recunoaște și să poată reprezenta prin mijloacele artei un anumit *chip* iconic, adică o morfologie îmbunătățită, înscrisă în dinamica *asemănării* cu Dumnezeu. În acest proces spiritual și artistic atât de tainic și de complex, ce nu se poate împlini în afara sau împotriva Tradiției, postul și rugăciunea au desigur un rol important. Însă, cele două forme de expresie ale ascezei nu-l fac apt prin ele însele, în baza unui reducționism magic, pe un netalentat oarecare sau pe un străin de tainele lui Dumnezeu să realizeze icoane autentice. Așa cum talentul, la rândul său, nu poate produce icoana prin el însuși, în afara vieții spirituale. Oricât de abundent ar fi, talentul artistic se cere exersat, cultivat și omologat în orizontul Tradiției asumată ca „viață a Duhului Sfânt în Biserică", viață prin care se comunică fiecărui membru al Trupului lui Hristos „puterea de a înțelege, de a primi, de a cunoaște Adevărul în Lumina care-i este proprie, și nu numai în lumina naturală a rațiunii umane", cum scrie V. Lossky[27].

Creația iconografică adevărată este posibilă doar într-un mediu spiritual sănătos, în care cultura teologică, sensibilitatea liturgică și înzestrarea artistică reprezintă elemente ale stării de normalitate. Dacă în epocile sale de glorie, icoana era legată intim de experiența mistică și sacramentală a Bisericii, fiind realizată mai ales în centrele monahale prestigioase, astăzi, când această experiență plenară nu mai este asumată ca mod de a fi în lume, iar monahismul nu mai are capacitatea duhovnicească și artistică de a realiza și de a recunoaște icoana, tehnica iconografiei poate fi însușită într-o anumită măsură și prin mijlocirea unei pregătiri de tip academic. Desigur, o astfel de pregătire presupune obligatoriu însușirea concomitentă a unei culturi teologice, a unei mentalități liturgice și a unei formații artistice cât mai complete.[28]

[27] *Tradiție și tradiții*, trad. rom. A. Manolache, în vol. *După chipul și asemănarea lui Dumnezeu*, Ed. Humanitas, București, 1998, p. 150.

[28] A se vedea Pr. prof. dr. Nicolae Necula, *Tradiție și înnoire în slujirea liturgică*, vol. 2, Ed. Episcopiei Dunării de Jos, Galați, 2000, p. 116-133.

Nevoia de icoană şi riscurile „democratizării" artei liturgice

De vreme ce imaginea exprimă cu fidelitate nu doar conţinutul adevărurilor de credinţă, ci şi deformările acestora, trădând orice abatere de la Tradiţie, înseamnă că toate deviaţiile producţiei iconografice reflectă defecţiuni majore la nivelul receptării şi asumării acestor adevăruri în cadrul vieţii creştine. Se ştie că renunţarea la imaginea sacră în perioada iconoclastă s-a soldat cu o completă decadenţă a vieţii liturgice şi, implicit, a vieţii spirituale. La fel s-au petrecut lucrurile şi în Rusia secolelor XVII-XIX, când iconografia şi arhitectura liturgică au intrat în epoca unei adevărate „rătăciri babilonice", imitând steril clişee artistice occidentale. Dogma venerării icoanei nu se referă la orice fel de reprezentare şi nu implică doar prototipul reprezentat. Depăşirea clişeelor vizuale prin care se exprimă nu doar adogmatismul pietist, ci şi ignoranţa teologică şi artistică, nu este posibilă fără a avea acces la „cheia" teologică şi artistică a icoanei, o „cheie" ce se lasă descoperită doar într-un mediu teologic, sacramental şi cultural sănătos. Când este detaşată de mediul în care s-a născut şi a trăit ca semn al prezenţei şi lucrării dumnezeieşti, icoana îşi pierde dimensiunea tainică şi frumuseţea explozivă, riscând să devină un idol sau un kitsch îngrozitor, cum se poate vedea adeseori. La fel se întâmplă şi atunci când este produsă ca simplu obiect de comerţ, într-o economie de piaţă în care sacrul şi valorile spirituale nu mai contează decât dacă pot fi convertite contabil ori oferă soluţii de confort şi de plăcere hedonistă.

Perspectiva, ritmul interior, vecinătăţile şi corespondenţele elementelor care compun o imagine iconografică, denotă existenţa unui limbaj specific, ce nu poate fi abandonat ori deformat fără a avea consecinţe dezastruoase pentru teologia icoanei şi pentru spiritualitatea creştină. Limbajul simbolic al artei icoanei nu este un teritoriu „netocmit şi gol", aşa cum poate părea unui neiniţiat, adică un perimetru neutru şi dezorganizat, ce ar permite orice fel de însăilări nefericite, fade, edulcorate, asemenea celor care alcătuiesc din nefericire marea parte a producţiei iconografice actuale în tot spaţiul ortodox. Dimpotrivă, acest limbaj îşi are normele sale interioare, bine precizate, elaborate de-a lungul multor secole de artă creştină, pentru a exprima un conţinut precis şi unic.[29]

[29] Lui A. Grabar îi revine meritul de a fi primul care a schiţat o abordare „lingvistică" a artei creştine.

Căutările iconografilor, ca şi cele ale imnografilor de altminteri, au durat secole de-a rândul şi au vizat schemele iconografice, organizarea spaţiului, constituirea fondului de vocabule iconografice etc. Trebuie precizat că limbajul iconografic se completează cu limbajul poeziei imnografice, împlinind împreună aceleaşi funcţii revelatoare şi sfinţitoare. „Accesarea" acestui limbaj nu este posibilă fără o înzestrare duhovnicească minimală, dar nici fără o cultură teologică şi artistică adecvată. Capacitatea de a recunoaşte într-o vocabulă iconografică, într-o morfologie, ori într-o anumită vecinătate a elementelor imaginii respective, sensul lor profund, deopotrivă teologic şi duhovnicesc, adică limpezimea văzului şi puterea de a pătrunde în universul tainic al icoanei, este un dar al Duhului Sfânt, cu nimic mai prejos decât talentul artistic al celui chemat să realizeze icoana.

După epoca iconoclasmului comunist, nevoia firească de sacru s-a descărcat într-o adevărată frenezie, ce depăşeşte adeseori principiile *vieţii în Hristos*. Această frenezie necontrolată se manifestă şi în ceea ce priveşte abordarea icoanei ca temă teoretică sau ca produs al unei îndemânări artistice. Funcţionează o adevărată industrie de reproducere mecanică a „iconiţelor sfinţite", iar bisericile continuă să fie invadate de produse care urâţesc şi desacralizează. La Ieud (Maramureş) bunăoară, pe iconostasul monumentalei „catedrale de lemn" construite pe la 1717, unul dintre monumentele importante ale arhitecturii europene tradiţionale, a fost amplasată în urmă cu câţiva ani reproducerea enormă a unui kitsch îngrozitor comis de către Adolf Chyla. Tot aşa, într-o biserică nou-construită din Bistriţa năsăudeană, enoriaşilor le este dat să „contemple" o „icoană" oribilă în care „pictorul" a reprodus, prost bineînţeles, fizionomia actorului Robert Powell dintr-un film faimos prin care Zeffirelli ne livrează de fapt un exemplu desăvârşit de „manipulare sentimentală" prin sublimarea stereotipiilor imagisticii pietiste. Aşa cum „icoanele" lui Irineu Protcenco de la Sihăstria sunt reproduse cu obstinaţie nu doar în producţia oficială de „colportaj bisericesc" (alături de copia nefericită a *Cinei* lui Leonardo), ci chiar şi în frescele costisitoare ale bisericilor ce se construiesc sau se repictează până şi în satele româneşti din ţinutul Cernăuţiului.

Traducerea în limba română a câtorva cărţi esenţiale pentru teologia şi arta icoanei, datorate lui L. Uspensky, A. Grabar, E. Trubeţkoi, V. Lazarev, W. Nyssen, P. Evdokimov, P. Florenski, M. Quenot, G. Bunge, Ch. von Schönborn sau N. Ozolin, ca şi „democratizarea" excesivă pe care a

cunoscut-o actul producerii icoanei în ultimul deceniu, au contribuit la acreditarea ideii că a teoretiza despre icoană ori a picta icoane sunt activităţi banale, la îndemâna oricui. Regretabil este faptul că acest amatorism se resimte uneori chiar şi la nivelul cercetării teologice ori al producţiei secţiilor de teologie-patrimoniu deschise după căderea regimului comunist în cadrul câtorva dintre Facultăţile de Teologie (în parteneriat cu Academiile de Artă). Într-un fel, este de înţeles că după câteva secole de criză iconografică, ce a culminat cu iconoclasmul furibund al ideologiei comuniste, reluarea cursului firesc al marii tradiţii artistice eclesiale se face cu destule poticniri şi dezorientări. Importantă este însă speranţa că noile generaţii de teologi, cercetători şi iconografi, vor izbuti să depăşească amatorismul facil care alimentează astăzi grosul comerţului cu „icoane", satisfăcând privirile lipsite de discernământ duhovnicesc sau afectate de maladia pietismului. Oricum, fenomenul redescoperirii icoanei în toate cele patru puncte cardinale ale lumii, concomitent cu redescoperirea teologiei patristice şi a vechilor Liturghii orientale, îndreptăţeşte o astfel de speranţă.

Din momentul receptării ei în conştiinţa Bisericii, icoana împlineşte o funcţie sacramentală adevărată şi permanentă pentru întregul Trup mistic al lui Hristos. Fapt pentru care ea devine „oglindă" ce reflectă slava Împărăţiei lui Dumnezeu (cf. II Corinteni 3, 18). În acelaşi timp, ea poartă în mod real şi transmite energia dătătoare de viaţă a acestei Împărăţii, fiind „plină de lucrare dumnezeiască şi de har", cum scrie Sfântul Ioan Damaschin[30]. Precum cuvintele rugăciunii şi cântarea liturgică ne sfinţesc prin mijlocirea auzului, tot astfel ne sfinţeşte icoana prin mijlocirea văzului, acest „împărat al simţurilor", cum îl numesc Sfinţii Părinţi, în acord cu afirmaţia Mântuitorului: „Luminătorul trupului este ochiul; de va fi ochiul tău curat, tot trupul tău va fi luminat [...]" (Matei 6, 22).

Icoana nu poate fi contemplată şi înţeleasă decât în lumina Duhului Sfânt, pentru că numai prin lucrarea Paracletului făptura umană Îl poate primi pe Hristos în templul inimii, recunoscându-L în calitatea Sa de „chip al lui Dumnezeu Celui nevăzut, mai întâi născut decât toată făptura" (Coloseni 1, 15), aşa cum, tot numai prin această lucrare omul îşi poate recunoaşte

[30] *Primul tratat apologetic împotriva iconoclaştilor* 16; trad. rom. D. Fecioru în Sfântul Ioan Damaschin, *Cultul sfintelor icoane*, Bucureşti, 1937, p. 17.

semenii în calitatea lor de *chipuri vii* ale lui Dumnezeu. Se poate spune că Duhul Sfânt este de fapt *Iconograful desăvârşit al Bisericii*, în sensul că numai El poate face să răsară cu adevărat din adâncul fiinţei noastre Chipul lui Hristos, imprimat în definiţia noastră ontologică în chiar momentul creaţiei. Iată de ce, icoanele autentice ale lumii, cele zugrăvite şi cele vii deopotrivă, oglindesc taina lui Hristos – Icoana desăvârşită a Tatălui, împărtăşită oamenilor în lumina şi prin lucrarea Duhului Sfânt, în acel *astăzi* spiritual şi sacramental al Bisericii, care se prelungeşte până la sfârşitul veacurilor. Această dimensiune sau condiţie pnevmatologică a contemplaţiei, esenţială pentru teologia icoanei, o găsim formulată într-o scrisoare pe care papa Pascal I i-a adresat-o împăratului Leon V Armeanul în anul 817, cu prilejul reluării conflictului iconoclast: „Dacă nimeni nu poate să zică: Domn este Iisus, decât în Duhul Sfânt [I Corinteni 12,3], este cu atât mai primejdios să-L scrii [în contextul scrisorii însemnând *să-L pictezi*]; nimeni nu-L poate zugrăvi pe Iisus ca Domn decât în Duhul Sfânt. Căci vei afla că până şi Beţaleel era plin de Duhul, doar pentru că reprodusese simbolurile cereşti figurate în munte [cf. Ieşirea 31, 1-3]"[31].

Fascinaţia pe care o provoacă astăzi icoana în cele mai diverse medii culturale este o dovadă elocventă a frumuseţii şi adevărului ei. Această fascinaţie, ce nu are nimic din frisonul modelor, înseamnă mai mult decât expresia unei nostalgii superficiale. Este dorul profund al inimii după „frumuseţea cea dintru început", o frumuseţe curată şi autentică, singura care, aşa cum spunea Dostoievski, poate salva lumea. Sensul profund al icoanei este acela de a ne dezvălui această frumuseţe cerească, de a ne înălţa inima şi mintea către chipul sfânt şi frumos al lui Hristos, de a ne iniţia în tainele lui Dumnezeu şi de a ne transmite puterea sfinţitoare a Duhului Sfânt. Mesajul icoanei nu poate fi înţeles şi receptat ca atare decât în harul şi adevărul mediului său natural, care este viaţa sacramentală şi liturgică a Bisericii. Doar în acest mediu icoana îşi revelează luminile şi frumuseţea interioară, ca şi sensul profund al existenţei sale.

[31] La Boris Bobrinskoy, *Împărtăşirea Duhului Sfânt*, trad. rom. M. şi A. Alexandrescu, Edit. Institutului Biblic, Bucureşti, 1999, p. 333.

ICOANA TRADIȚIONALĂ A SPAȚIULUI CULTURAL ROMÂNESC - IZVOADE ȘI IMAGINAȚIE

Cerc. șt. pr. Simona Munteanu
Director al Muzeului Etnografic al Transilvaniei

Semnificația culturală nu exclude semnificația religioasă sau creștină. Încercăm în cele ce urmează să ne restrângem la o seamă de semnificații și acțiuni magice din perspectiva etnografei, folclorului, folclorului medical, a acțiunii magice exercitate de om pentru stabilirea sau reglarea tulburărilor naturale.

Chiar noțiunea de mai sus, aceea de restrângere, poate fi mult discutată având în vedere conținutul conceptului de *CULTURĂ* ca și dificultatea, dacă nu imposibilitatea de a trage granițe între arhaic, tradițional, model cultural, model religios, obicei, datină etc., domenii cercetate de arheologie, etnografie, religiile lumii, „știința semnelor și a simbolurilor, antropologia culturală, medicală, religioasă și încă un număr impresionant de discipline, științe și câmpuri ale interdisciplinarității".

Nu trebuie să fii teolog sau istoric al artei creștine pentru a ști, atunci când vezi portretul unui sfânt cu cheia în mână, că este vorba de Sfântul Petru, acel discipol al lui Iisus căruia i s-au încredințat *Cheile Împărăției*. Nu trebuie să fii profesor de Vechiul Testament pentru a ști, atunci când vezi o icoană, reprezentând un Om care pleacă spre ceruri cu o căruță trasă de cai înaripați, că este vorba de Sfântul Ilie, acel Ilie hrănit de corbi în pustiu, acel proroc care a uimit oamenii vremii lui prin puterea Lui suprapământească. Semnele și simbolurile care comunică omului de rând identitatea sfântului, a prorocului, a apostolului... sunt *articole* ale

dicționarelor de semne și simboluri, fără de care este greu, dacă nu imposibil, a te descurca în lumea sacrului; în limbajul icoanei sau în „Teologia icoanei", pentru a folosi titlul celebrei lucrări a lui Leonid Uspensky.

Există însă o dimensiune care conturează spațiile culturale, spații care au legături cu tradiția privind distincția sacru/profan, cu funcția apotropaică, cu valoarea imaginii așezată în casă, cu purificarea ființei, cu determinarea unor schimbări privitoare la vreme și vremuri, cu prevestirea și încă un număr semnificativ de crezuri sau credințe legate de puterea icoanei de a face minuni.

Lucrările clasice - ne referim la Tudor Pamfile, Artur Gorovei, Elena Niculiță Voronca, Gh. Ceaușeanu... - de la sfârșitul veacului trecut sau începutul veacului nostru, privind obiceiuri, credințe, superstiții etc. au rămas lucrări de referință pentru informațiile necesare, acum la sfârșit de veac, pentru explicarea *logicii tradiționale*.

Există o dimensiune în care se conturează spațiile culturale, spații care au legătură cu tradiția privind dihotomia sacru/profan. De altfel, vom vedea că nu numai contextul spațial, dar și cel al timpului are încărcături aparte în ceea ce privește acțiunea imaginii asupra insului sau mediului. Pentru unii pare de necrezut faptul că, acum la sfârșitul mileniului, există oameni care stau la rând cu ceasurile pentru a atinge cu buzele sau cel puțin pentru a fi în preajma unei icoane, despre care se spune că face minuni, că se fac sute de kilometri pentru a participa la o slujbă religioasă într-un loc care este marcat de prezența unei icoane.

Lucrările clasice la care ne-am referit, dar și mărturiile care sunt cu miile în arhivele de folclor sau etnografice, lucrări privind obiceiuri, credințe, crezuri, acțiuni magice, superstiții etc., vor rămâne surse de referință nu numai pentru atestarea materialului de teren în spațiul cultural românesc, ci și pentru valoarea materialului oferit analizelor psihologice, antropologice, sociologice etc., pentru explicarea *logicii de tip tradițional* în care contactul, analogia, gândul transmis, vorba rostită după reguli care realizau cândva *întruparea*, mai erau cunoscute, folosite și în care oamenii credeau.

Rânduiala tradițională privind *locul icoanei* în spațiul casei, sfințirea de către preot, sacralitatea locului (din perspectiva importanței spațiului), puterea benefică, orientarea din perspectiva celor patru puncte cardinale sunt doar câteva componente care intră în structurile și funcțiile modelului cultural. În acest înțeles este de o deosebită importanță a vedea locul

ICOANEI în spațiul casei și în diferite perioade ale anului, anotimpului, zilei, sărbătorilor și, firește, a evenimentelor sau a faptelor pomenite de noi.

În volumul *Icoana - fereastră spre absolut*, Michel Quenot acordă mai puțin de o pagină *icoanei în viața cotidiană*. Volumul este destinat locului icoanei în dimensiunea sacrului, precum și acțiunii psihologice a icoanei asupra omului sau a colectivității. Este dificil de a separa sfera sacrului de aceea a profanului, în multe acțiuni sau ritualuri înscrise în rândul *riturilor de trecere*. Iată de ce redăm, în cele ce urmează, pasajul din volumul menționat: „Dacă psihologia modernă insistă ca și C.G. Jung asupra profundei nevoi de reprezentări pentru viață religioasă armonioasă și rodnică, psihologia religioasă așează icoana printre nevoile esențiale ale credincioșilor ortodocși.

Încă de la botez, credinciosul primește icoana sfântului al cărui nume îl poartă. La căsătorie, părinții binecuvântează pe tinerii soți cu icoane, iar la înmormântare, în fruntea cortegiului funerar este purtată icoana primită la botez sau la cununie și cea a Sfintei Fecioare. Acolo unde ateismul nu și-a îndeplinit lucrarea, icoana se oferă privirilor de îndată ce pășește pragul vreunei case. Așezată destul de sus, ea călăuzește privirea spre Cel Prea Înalt, care în acest fel este salutat înainte chiar să fie salutat stăpânul casei. Icoanele sunt prezente într-un fel sau altul în toate marile momente ale vieții. Există chiar icoane portative pentru călătorie. Vizitarea unei biserici este însoțită întotdeauna de aducerea lumânărilor care sunt aprinse în cinstea sfinților ale căror icoane le sărutăm, ca și cum am îmbrățișa pe vreun membru al familiei".

Nu este fără înțeles și nu este lipsit de valoare culturală faptul că anumite obiecte sunt așezate în preajma sau în jurul icoanei. Este vorba, fără îndoială, de puterea de a proteja spațiul înconjurător și pe aparținătorii spațiului de posibile acțiuni malefice. Cununa de grâu de la seceriș nu se așează oriunde în casă, iar la Bobotează, când preotul sfințește casa, aceasta este sfințită odată cu icoana casei. Grâul din spicele care au fost sfințite și au stat în preajma icoanei urmează a fi amestecate în sămânța care va fi „aruncată" pe ogorul care „așteaptă". Aceste boabe sfințite, în preajma icoanei, au puterea, prin tehnica contagiunii, să transmită și semințelor, care au stat în hambar sau în sac, puterea preluată prin sfințire și prin asimilarea de la icoana în jurul căreia au stat de la seceriș. În afară de spicele din ultimul an, despre care am vorbit mai sus, mai menționăm și

· *cununa miresei* care se așează lângă icoană. Așezarea unui obiect sau a unor obiecte în preajma unei icoane cu putere de a iradia o anume putere din câmpul sacralității, este, fără îndoială, o reminiscență a gândirii arhaice, magice, preluată în timp și în context religios de creștinism.

Semnificațiile la care ne referim fac legături importante pentru logica psihologiei persoanei, între superstiții arhaice și moduri de viață din contemporaneitate, pentru o anumită categorie de oameni din mediul tradițional, din satul care a păstrat serioase conexiuni cu modelele gândirii și vieții arhaice, dar, de ce nu am recunoaște prezența și în mediul urban a crezurilor privitoare la puteri miraculoase ale imaginii, ale icoanei, ale unui chip de sfânt, care este sărutat, căruia oamenii i se închină, care stă pe altar sau pe peretele de răsărit al *casei dinainte*.

Dificultatea cercetătorului de a marca hotare constă chiar în marea diferențiere de crezuri și modele comportamentale; în mare parte aceste *modele* sunt în perioade de tranziție sau, în termeni etnologici, în perioade de „prag"; am putea adăuga aici starea de dezorientare oferită de stadiile specifice timpului și chiar spațiului din perioadele de tranziție. Chiar dacă astăzi nu mai găsești gesturi de felul celui menționat, de exemplu aruncarea icoanei în fântână pentru oprirea ploilor sau pentru stoparea secetelor, ni se pare semnificativ faptul că mai sunt informatori în teren care au auzit, care mai știu despre acest fenomen de la străbunici. Dar ceea ce este important din punctul nostru de vedere este *îndoiala* privind adevărul sau neadevărul asupra temeiniciei informației. Fără îndoială că există mulți care neagă, cum că în această informație ar sta vreun adevăr, există oameni ironici, batjocoritori, așa cum există materialiști dialectici sau atei, în paralel cu un număr de vrăjitori, vindecători etc. Credem că nuanțele între aceste limite sunt mult prea multe și se cuvine a vedea diferențierile ci ceea ce este între alb și negru, între da și nu.

Am consemnat această opinie tocmai pentru a marca și se complexitatea problemei și în cazul registrului enorm de crezuri, mit mărturisite, modele de viață văzute cu ochiul liber în fiecare zi în cadrul *conceptului* și a *realității* oferită de ICOANĂ: ca idee, ca realitate culturală creștină.

Ivan Evseev, în dicționarul său, reamintește informațiile din cărțile devenite „de referință", de unde recitim „reguli" care au în vedere funcția apotropaică.

Suntem departe de a epuiza însemnările privind credințele aparținând spațiului cultural românesc asupra ICOANEI, prezentă în toate casele românilor ortodocşi şi greco-catolici[1].

De asemenea, ni se par importante, în contextul lucrării noastre privind ***semnificațiile***, icoanele purtate la gât, mici sau mari, precum şi imagini iconografice nedezlipite de portmoneu, poşetă sau buzunarul hainei. Este asemenea, semnificativ gestul sau gesturile multor oameni care, în perioada de mult apusă, când nu aveau curajul să poarte nici cruce şi nici icoană la gât, să-şi aşeze în locuri nevăzute imaginea, iconița sau icoana care-i solicita un efort constant de conştientizare.

O observație care nu solicită nici pe departe vreun efort este realitatea văzută zilnic, mai cu seamă în zilele de Duminică, în zilele de sărbătoare; festivități sau în acele sărbători la mănăstiri consacrate, când creştinii stau la rând pentru a săruta şi a se închina în fața icoanei.

Există o ordine sau, în termeni tradiționali, o *rânduială* în toate: la aşezarea oamenilor la masă, la intrarea în casă, la datul mâinii, la condusul mortului spre groapă, la locurile din biserică etc. În casa veche cu o singură încăpere se ştia şi se respecta ordinea: colțul cu vatra, acela cu patul şi colțul cu masa pentru oaspeți. Era bine ştiut de orice ins, faptul că locul de după uşă era colțul destinat măturii şi făraşului. În casa țărănească cu două sau mai multe camere exista acea „casă dinainte" care era folosită la evenimente importante ale familiei, era primit preotul când sfințea casa şi alți oaspeți de vază.

---

[1] Credem că o întâmplare ca aceea a icoanei plângătoare de la Blaj, în anul 1764, este cu totul aparte şi merită atenția cercetătorului interesat de semnificația imaginii, a icoanei şi a puterii acesteia în viața oamenilor. Evenimentul menționat a avut o influență greu sau imposibil de măsurat în spațiul românesc şi în cel european. Vestea ajungând la Viena, Maria Tereza a dat dispoziție pentru efectuarea unei anchete care a rămas consemnată în arhive. De curând, a apărut în limba română textul bilingv (latin - român) cu numărul şi numele celor care au răspuns la întrebările chestionarului, cu ceea ce au văzut, acei care au văzut, şi ceea ce cred sau ceea ce afirmă despre minunea de la Blaj. Analize privind lemnul icoanei, vechime, stare de conservare, posibile evoluții ale materialului au fost analizate, desigur la nivelul tehnicii vremii, şi au fost raportate la Viena. Prelați, oameni ai legii şi cei care au văzut cu ochii lor minunea, au scris şi au răspuns la chestionarul Vienei sub stare de jurământ. Chestionarele se încheie cu fraza consacrată: „al Majestății Voastre Imperiale şi Regio-Apoştolice umil şi supus serv", vezi, *Icoana plângătoare de la Blaj*, 1764, ediție îngrijită de Ioan Chindriş, Cluj-Napoca, 1997.

„Emanația" diferitelor obiecte, plante, chipuri, este diferită, tot aşa cum diferă şi forța interioară, de la om la om. Obiectele care se pun în jurul gâtului, la mână, la piept sau în alte locuri ale trupului pentru a proteja sau a ajuta ființa nou născută, în floarea vârstei sau la despărțirea de viață, au semnificații şi „rosturi", avându-se în vedere materia din care este făcut obiectul ca şi forma acestuia. Când conținutul şi forma se întâlnesc fericit, acțiunea este sporită. Un bătrân din Jieți-Popi[2] ne spunea: „nu-i totuna că ai la gât o cruce dintr-un lemn de nu ştiu unde sau ai atârnată la gât o cruce din lemnul care a făcut parte din crucea lui Iisus ... ", sau: „pământu-i pământ, lemnu-i lemn, arama-i aramă, auru-i aur şi cred că toate-şi au rostu' şi înțelesu' lor". De la acelaşi bătrân înțelept aflăm: „crucea pe care a fost răstignit Cristos o vezi la mulți oameni la gât, aşa vezi şi icoane; evreii îşi pun semnu' lui David şi numai Dumnezeu ştie câte forme îşi pun oamenii pe trup ca să-i păzească ori să-şi aducă aminte de ceva.

Primul obiect salvat în casa prinsă de flăcări este icoana. Este, de asemenea, semnificativ faptul că icoanei i se atribuie puterea de a opri sau a localiza dezastrul produs de foc. Artur Gorovei notează că „pentru a fi ferit de focul care mistuie casa vecinului, este bine a pune în fața casei sale o icoană sfântă, o huscă de sare sau două pâini"[3]. O altă credință cu interesante semnificații în aria culturii este aceea potrivit căreia icoanele deteriorate de timp acțiunea necruțătoarelor carii să nu fie distruse prin aruncare în foc. Recomandarea tradițională ne spune că într-o zi de sărbătoare să arunci icoana într-un râu. O interpretare asupra cărora merită o meditație profundă este aceea; ne trimite la o logică pragmatică, icoana dusă de râu va ajunge pe Apa Sâmbetei..., acolo unde sălăşluiesc „blajinii"... strămoşii mitici.

Evitarea focului şi preferarea apei este, de asemenea, o temă vrednică de cercetare, având în vedere funcțiile celor două realități antagoniste de distrugere şi de viață; şi de ce nu am vedea că apa este elementul care stinge focul. Ceea ce este semnificativ este faptul că şi în contextul amenințării focului, icoana este obiectul sacru capabil să protejeze insul, familia sau colectivitatea.

Din numărul relevant de semne şi prevestiri dorim să prezentăm un semn prevestitor de nenorocire sau chiar de moarte. Este vorba de căderea

---

[2] Inf. Ioan Ungureanu n.1891 din Jieți-Popi, jud. Hunedoara.

[3] Artur Gorovei, *Credinți şi superstiții ale poporului român*, Ed. Socec, Bucureşti,1915.

unei icoane de pe perete, de deteriorarea acesteia într-o manieră vizibilă, în sensul că nu este vorba de deteriorarea în timp prin carii sau putregai. Căderea icoanei de pe perete este semnul prevestitor al unui deces. Chiar faptul că o icoană trosneşte sau prezintă anumite mişcări este semnul unui posibil dezastru în sau pentru casa respectivă.

Modul de oprire al ploilor sau al secetei prin aruncarea icoanei în fântână ne sugerează o posibilă conexiune între apele de sub pământ, acelea de pe pământ şi acelea din norii cerului. Circuitul cunoscut al apei (izvor, râu, fluviu mare, ocean ..., evaporare, condensare, ploaie, grindină, zăpadă) are adesea „dereglări". Ploile, tornadele, secetele, grindinile, inundaţiile vin după alte „legi", alte reguli şi rânduieli. Azi se recunoaşte că omul a avut o contribuţie esenţială în dereglările (să folosim un eufemism) naturii.

Faptul că există credinţa, cel puţin consemnată, potrivit căreia se poate acţiona cu ajutorul unei imagini, acţiune adresată *adâncului*, ne sugerează prezenta unor practici cunoscute de acei puţini la număr, în vremuri în care omul era cutremurat că există o „cheie a fântânii adâncului".

Aruncarea unei imagini sau a unui obiect din sfera sacrului într-o fântână, obiect adesea furat din biserică, cu credinţa că poţi stăvili apa sau opri seceta, fără îndoială, că este un act magic a cărui semnificaţie o intuim, dar suntem destul de departe de înţelegerea acelei „logici magice" care în ultimele veacuri a suferit mutaţii considerabile în structurile componente.

Termenul *adânc* sau *adâncime* poate fi realitate, metaforă, termen de comparaţie, simbol sau altă componentă dintr-o vorbire aluzivă sau indirectă Pentru unii, „adâncul cel mare", „adâncimile minţii", „adâncimile lui Dumnezeu" reprezintă simple figuri de stil în timp ce pentru alţii ele sunt realităţi. Suntem departe *de a vedea* reprezentarea ideii de *adâncul locuinţei morţilor* în mintea unui om care nu crede în viaţa de apoi, ca şi reprezentarea aceleiaşi imagini din mintea unui om care este convins că viaţa nu se termină la mormânt. Este dificil *a vedea* reprezentarea mentală sau afectivă a unui *actant* care aruncă o icoană într-o fântână, convins fiind că acţiunea are puterea de a opri inundaţia sau seceta sau pentru unul care încearcă.

Practica arhaică privind oprirea apelor sau stăvilirea secetei ni se pare de o mare profunzime, judecând din perspectiva gândirii arhaice. Redăm integral textul lui I.A. Candrea[4]: „Să vedem acum ce se petrece la noi în asemenea

---

[4] I.A. Candrea, *Folklorul medical român comparat*, Polirom,1999, p.157.

împrejurări. Poporul nostru nu merge cu impietatea aşa de departe, şi totuşi se leagă de cele sfinte sub o altă formă. În biserica ortodoxă, nefiind statui, chipuri cioplite, ca la romano-catolici, alte simboluri sfinte, alte obiecte religioase, precum sunt icoanele, crucile şi toaca de lemn de la biserică au multe de îndurat pe vremea de secetă.

Astfel, se fură, în zorii zilei, o icoană de la biserică, în special a Maicii Domnului, şi se aruncă într-un puţ. Acelaşi procedeu îl vedem întrebuinţat în multe localităţi din Franţa, unde icoana unui sfânt e aruncată în apă, ca mijloc de a obţine ploaia.

Se fură o cruce de la un mormânt, noaptea, adesea de către femei despletite, şi se aruncă în râu, în iaz sau într-un lac şi se lasă acolo până plouă. Acelaşi mijloc de invocare a ploii îl practică locuitorii din Barenton, în Franţa, care aruncă şi ei o cruce în apă în acelaşi scop.

În munţii Apuseni, oamenii se duc noaptea la cimitir şi fură crucea de la mormântul unui beţiv şi o aruncă în apă.

Mijlocul cel mai eficace, pare-se, pentru obţinerea ploii e însă următorul: se fură noaptea toaca de lemn şi se aruncă în fântână. O lasă în apă 40 zile până nu mai e nevoie de ploaie. Acest obicei e răspândit în toată ţara".

Este vorba de semnificaţia *fântânii*, de semnificaţia adâncurilor sau a adâncului. Dorinţa omului spusă cu credinţă în timp ce aruncă icoana în fântână este îndeplinită printr-un miracol greu de explicat pentru gândirea modernă. Adevărul este că puţini mai sunt acei dispuşi să „mediteze" la importanţa unei fântâni în vechime, în locurile fără apă, în locuri în care de o fântână depindeau vieţile turmelor şi, în primul rând, al oamenilor. Sunt prea multe întâlnirile, din întâmplare care au avut loc la fântâni, devenite apoi cunoscute în istorie. Fântâna era loc de popas, loc de întâlnire în satul tradiţional, alături de alte locuri bine cunoscute în teoria comunicării spaţiului tradiţional.

Nu este lipsită de semnificaţie întâmplarea cunoscută şi relatată în Legenda Mănăstirii Argeş. Locul unde cade Manole se transformă într-o fântână cunoscută până în zile noastre cu numele Fântâna lui Manole.

Faptul că icoana aruncată în fântână poate determina oprirea potopului sau poate aduce ploaia binefăcătoare în perioade de secetă, ne ispiteşte la câteva comentarii privind fântâna întrucât „comunicarea" icoanei cu adâncul, cu apa, cu forţele care ordonă pornirea sau oprirea apei din ceruri are loc în

fântână. Pamfile scrie despre procedeul opririi ploii în lucrarea sa „Văzduhul" menționând că este vorba de unele părți ale țării și se subliniază și detaliul semnificativ, de altfel, că icoana trebuie să fie furată de pe un altar.

În ceea ce privește tehnica magică de oprire a ploilor abundente aducătoare de inundații sau stăvilirea secetei care uscă pământul și aduce nenorocire, tehnică îndeplinită prin aruncarea icoanei într-o fântână, credem că avem de a face cu o tehnică de tipul magiei negre. Actul nu-și poate avea originea într-o gândire creștină. În primul rând icoana aruncată în fântână este din biserică. Informațiile ne spun că gestul este îndeplinit, de obicei, de țigani. Nu vom găsi nici o explicație pentru motivarea furtului icoanei Fecioarei din biserică care să explice vreo rațiune creștină.

Pe de altă parte, ideea *adâncului*, ideea izvorului dătător de apă din pământ, așa cum menționam, își are și reversul. Ne referim la cunoscuta informație potrivit căreia *cel rău* este aruncat, prin pedeapsă, în adâncuri. De asemenea, cunoscuta expresie „cheia fântânii adâncului", în context apocaliptic, este relevantă. Iată de ce credem că o icoană a Maicii Domnului, furată și aruncată într-un adânc, într-o fântână nu-și poate avea substrat creștin. Îndrăznim să spunem că este vorba de o „colaborare" cu cel aruncat în adânc, cel care mai are „știința" de a „opera" în acțiuni meteorologice în calitate „cooperant" la facerea lumii.

Menționăm că întrebarea pentru o posibilă explicație am adresat-o unor oameni în vârstă care și-au manifestat o neplăcere pentru desfășurarea întregului act descris în informația noastră.

Ceea ce este important, credem noi, este nevoia imaginii, credința că ICOANA este aceea care poate duce mesajul.

Pentru spațiul cultural românesc *imaginea, chipul, icoana* au o foarte mare valoare creștină, magică, rituală, artistică și am mai putea enumera unele dimensiuni semnificative în care imaginea ocupă un rol important pentru modul de gândire, pentru determinarea unor acțiuni socio-culturale și pentru păstrarea modelului tradițional care dă specificitate spațiului la care ne-am referit.

Este o deosebire fundamentală între imaginea din „vedenie", imaginea pe care o vezi în vis și aceea concretizată în materie. Este o mare deosebire să vezi în vis chipul unui sfânt sau chipul Fecioarei, să ai revelația „cerurilor deschise" sau să ai în fața ta o ICOANĂ. Este o imensă diferență să crezi că o imagine poate avea putere de vindecare, de îmbunătățire a unei stări de

sănătate sau să consideri păcat orice atingere a unui chip sau a unei imagini realizată fie după izvod, fie după inspirația artistică sau spirituală. Este o distanță apreciabilă între credința în puterea icoanei, între puterea de a face minuni și considerarea oricărei imagini drept *chip cioplit* și sfărâmarea acesteia, aidoma *vițelului de aur* din pustiu.

Toate aceste evenimente și chipuri imaginare sunt reprezentate în imagini, în icoane prezente în toate marile catedrale, biserici de lemn sau de piatră. De la mari catedrale și până la Biserica dintr-un Lemn, de la imagini ale marilor renascentiști și până la anonimii din zonele Carpaților, ICOANA este prezentă și convinge că are putere.

Merită, fără îndoială, interes și cercetarea sau înțelegerea pentru care un sfânt este patron al săracilor, altul are cheile Raiului, o altă sfântă are putere asupra ciumei sau de ce marinarii și-au ales un anume patron.

Legăturile dintre textele considerate sfinte, dintre însemnările evangheliilor sau a informațiilor obținute prin tradiție și legile nescrise ale culturii tradiționale (ne referim de această dată numai la imagine) sunt determinante pentru a înțelege semnificațiile culturale ale icoanei tradiționale, registrul enorm al acestor semnificații care au în vedere protecția și apărarea, au, de asemenea, în vedere, prosperitatea și ajutorul în cele mai variate forme, atât de dorite și de solicitate de muritorul de rând.

BIBLIOGRAFIE

1. Candrea, I.A., *Folklorul medical român comparat*, Ed. Casa Școalelor, București, 1944; Ed. Polirom, București, 1999.
2. Chevalier, Jean, Gheerbrant Alain, *Dicționar de simboluri*, București, 1994.
3. Evseev, Ivan, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1998.
4. Idem, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1994.
5. *Icoana plângătoare de la Blaj* - 1764, (Studiu introductiv de Ioan Chindriș, versiunea românească de Luminița Pop Dobrian și Ioan Chindriș), Cluj-Napoca, 1997.
6. Gherman, Traian, *Meteorologie populară. Observări, credințe, obiceiuri*, Blaj, 1928.

7. Gorovei, Artur, *Credinţi şi superstiţii ale poporului român*, Ed. Socec, Bucureşti, 1915.
8. Idem, *Descântecele românilor*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1931.
9. Marian, Simion Florea; *Legendele Maicii Domnului*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1904.
10. Pamfile, Tudor, *Mitologie românească*, vol. I-II, Academia Română, Ed. Socec, Bucureşti, 1915-1916.
11. Idem, *Mitologia românească*, vol. III, Ed. Cultura Naţională, Bucureşti, 1924.
12. Porumb, Marius, *Dicţionar de pictură veche românească din Transilvania - secolul XIII-XVIIIl*, Ed. Academiei Române, Bucureşti, 1998.
13. Quenot, Michel, *Icoana, Fereastră spre absolut*, Ed. Enciclopedică, Bucureşti, 1993.
14. Rădulescu-Codin, C., *Îngerul românului*, Bucureşti, 1913.
15. Uspensky, Leonid, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1994.

The Traditional Icon of the Romanian Cultural Area Patterns and Imagination - Abstract -

Cultural signification does not exclude dimensions of religiosity and there are lots of "communications" between some magical actions and known miracles inscribed in different histories of religions.

The attachment of people and the belief in the capacity of a face, of an icon, of a sign to protect, to heal, and to make miracles, represents a sort of common area between some religions and some systems of archaic belief become subjects of ethnography and folklore.

The fact that there are beliefs and convictions regarding the capacity of some icons to make miracles, is proved by the number of participants to the pilgrimages, the waiting in a string, and the availability to spend the savings in order to participate in such actions.

The fact that there is the belief - proved by the literature of the kind - that the drought can be stopped by throwing an icon into a well, or the fact

that the phenomenon which is the reverse to the drought, we are talking about torrential rain, can be as well stopped by the same means - throwing an icon into the well, is a method belonging to the *magical logic*. It is about an image that thrown into a "deep", into a well which is a source of water and which "can action" according to the thought expressed by the one who performs the magical action.

An act where the magical and religious dimensions interweave, is also the fact that the ears from the harvest wreath are put around the icon, which is blessed by the priest at Epiphany, and then the seeds are mingled with the seeds for the future crop.

The old custom, order, or "discipline" regarding the faces of saints, has had a specific evolution for the art of our century.

AUTOHTONIE ȘI SINCRONISM ÎN CREAȚIA ARTISTICĂ

Prof. dr. Negoiță Lăptoiu
Catedra de Discipline Teoretice, Facultatea de Arte Vizuale, Oradea

Cu o fizionomie determinată de acțiunile benefice a multiple intercondiționări, arta rămâne în esență expresia unei sensibilități ce acționează într-un anume spațiu și timp. În procesul său evolutiv orice efort creator poate asimila din tezaurul acumulărilor anterioare, decantându-le și încearcă, totodată, o acomodare cu exigențele estetice ale prezentului. Are loc, deci, o posibilă și necesară pendulare între soliditatea soluțiilor consacrate și orientarea spre formulări inedite, cu sens novator. La nivel comportamental se pune problema gradului de simpatie față de înrâuririle celor doi poli. mersul pe căi bătătorite poartă riscul plafonării și căderii în desuet, motiv pentru care spiritele mai îndrăznețe au acreditat ideea necesității desprinderii radicale de moștenirile trecute, plonjând în imprevizibilul cotidianului. Vertijul mutațiilor a fost sesizat și de Tudor Vianu care, analizând consecințele unor „prejudecăți estetice", nota: „Curentele artei și gândirea asupra ei au evoluat puternic în clipa când arta n-a mai vrut să fie imitație, când a ocolit subiectul frumos și a disprețuit meșteșugul"[1].

Un moment important în istoria creativității românești s-a petrecut începând cu deceniul trei al veacului XX, urmare a consecințelor fertilizatoare încurajate de desăvârșirea unității naționale la 1 decembrie 1918. Referindu-ne la realitățile culturale din spațiul intracarpatic, încă insuficient elucidate la nivelul exegezelor sintetizatoare, întâlnim comportamente și împliniri asupra

[1] Tudor Vianu, *Fragmente moderne*, București, 1972, p.51.

cărora merită stăruit pentru că dau o nobilă motivație atitudinii unei întregi generații, sugestiv armonizată cu cerințele momentului. În absența unei academii de specialitate în interiorul provinciei transilvane până în toamna anului 1925, când se înființează Școala de arte frumoase din Cluj, tinerele talente și-au perfectat vocația prin frecventarea de școli, ateliere, expoziții și muzee apusene, îndeosebi parisiene. Este și cazul pictorilor Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Anastase Demian și a sculptorului Romul Ladea, artiști și dascăli cu o contribuție majoră la modernizarea vieții artistice din spațiul amintit. Catul Bogdan (1897-1978) a studiat la Academia „Julian" (1919-1920), la „École Nationale Superieure de Beaux Arts" din Paris (1920-1923), fiind în acel interval și bursier al Școlii române cu sediul la Fontanay aux Roses (1922-1924). Timp de trei ani a frecventat atelierul neo-impresionistului Ernst Laurent, cel care are meritul de a-l fi învățat „să gândească plastic", iar din 1923 va fi în anturajul reputatului freschist francez Paul Beauduin, inițiindu-se în probleme de artă monumentală. Aurel Ciupe (1900-1988), după frecventarea timp de trei ani a atelierelor Academiei „Julian" (1919-1922), a efectuat o echivalare a diplomei printr-o instrucție de un an în cadrul Școlii de arte frumoase din Iași (1922-1923), desăvârșindu-și apoi pregătirea încă un an cu profesorul Umberto Coromaldi, la „Instituto Superiore di Belli Arti" din Roma. Anastase Demian (1899-1977) se numără și el printre cursanții Academiei „Julian" încă din 1919, pentru a dveeni apoi unul dintre studenții preferați ai maestrului Maurice Denis care conducea „Ateliers des Artes Sacrées", implicându-l apoi până prin 1925 în realizarea unor lucrări de decorație interioară a lăcașelor de cult din Franța. În sfârșit și Romul Ladea (1901-1970) revine în capitala franceză în decembrie 1924 și până în vara anului 1925 va exersa asiduu în cadrul Academiei „Julian", încearcă să înțeleagă cât mai profund modelajul rodinian, simțul arhitectural al formei la A. Bourdelle, iar popasurile din atelierul lui Brâncuși l-au convins de necesitatea simplificării limbajului pentru a ajunge la esență: „Cu Brâncuși stau în strânsă legătură. Săptămâna trecută am lucrat la el în atelier /.../. Cu cât încep să înțeleg arta lui Brâncuși mai mult, cu atât o iubesc mai mult"[2].

Când au revenit în țară și au început să se manifeste ca artiști cu

[2] Emil Botiș, *Amintiri despre Romul Ladea*, în volumul lui Dorian Grozdan, *Romul Ladea și lumea lui cuprinzătoare*, Timișoara, 1979, p.138-139.

toți s-au aflat în fața unei mari dileme: ce factură să imprime viziunii și componentei stilistice? Soliditatea instrucției și informațiilor, spiritul receptiv la soluțiile viabile ale modernității alcătuiau criterii care puteau încuraja un nivel evoluat al modalităților de configurare formală. A-l finaliza ascultând doar de voința sincronizării cu medii artistice care s-au bucurat de conjuncturi istorice mult favorabile însemna intrarea în conflict cu inhibiția unui public vag familiarizat cu limbajul artei moderne. În Transilvania, cu excepția Centrului artistic de la Baia Mare, unde exista un climat de anvergură europeană, de Satu Mare unde activa tumultuosul și prolificul Aurel Popp (1879-1960) și de Brașov, animat de viguroasa apariție a expresioniștilor Hans Eder (1883-1955), Fritz Kimm (1890-1979) și îndeosebi a lui Hans Mattis-Teutsch (1884-1960, nume cu reputație internațională, adept al constructivismului și abstracției expresioniste), preocupările din sfera creației originale înregistrau o timidă interferare de ecouri academiste, post impresioniste și decorativism în descendență secesionistă. Meteoric, ciudat și benefic pentru animarea climatului artistic transilvan s-a dovedit pelerinajul prin spațiul de obârșie al secuiului cu spirit vizionar Nagy István (1937-1973), cel care s-a bucurat de prețuirea lui Lucian Blaga și Octavian Goga.

Asemenea lui Ștefan Dimitrescu (1886-1933) și mai apoi a lui Nicolae Tonitza (1886-1940) la Iași, a lui Camil Ressu (1880-1962), Francisc Șirato (1877-1953) și Cornel Medrea (1888-1964) la București, artiști și profesori în același timp, Bogdan - Ciupe - Demian și Ladea instaurează la Cluj în a doua parte a deceniului trei un comportament de maximă eficacitate, atât în planul propriei creații, cât și asupra mediului în care și-au revărsat cu generozitate energiile. În timp ce la București, în jurul revistelor „Contimporanul", „Integral" și „Unu", în intervalul 1924-1930 s-au manifestat, uneori chiar zgomotos, tendințele avangardiste din România (cele mai viabile și adecvate soluții sincrone suprarealismului le-a promovat Victor Brauner, 1903-1966, atingând notorietatea mondială prin statornicire la Paris, celelalte soluții fiind replici tardive în spirit cubist și constructivist), în capitala Ardealului s-a exersat cu discernământ și rigoare, realizându-se o fericită simbioză între sugestiile tradiției și sintetismul modern.

În atelierele Școlii de arte frumoase, prin exponatele integrate în sugestive expoziții personale sau colective, prin reproducerile din presă și reviste de cultură, s-a pledat pentru asimilarea valorilor moștenite care dau

specificitate unui climat și colectivități, impunându-se ca viguroși continuatori de spiritualitate românească. Despre compoziția picturală de inspirație rustică, *La sat*, expusă de Catul Bogdan la Salonul Oficial din capitală, în 1928, poetul Adrian Maniu, rafinat comentator de artă, considera că reflectă „un zbucium între primitivism autentic și un suflu modern"[3]. Vizitându-l pe Aurel Ciupe în atelier, la Târgu Mureș, poetul Emil Isac, inspector al artelor în Ardeal, rămâne încântat de cele văzute: sobrietatea gamelor, simțul proporțiilor, ritmului și echilibrului, recomandându-l călduros cititorilor ziarului bucureștean de mare tiraj „Universul", ca „o nouă speranță a picturii românești din Ardeal. Un talent fin, europenizat, dar totuși caracteristic românesc"[4]. În ce-l privește pe Anastase Demian, acesta își câștigase prețuire la nivel național prin ilustrațiile inserate în paginile revistei „Gândirea", încă din 1922, atingând rapid un stil inconfundabil ce asocia grația, inocența, atemporalitatea și misterul cu claritatea și concizia. Frontalitatea figurilor cu spațializări create numai de volumetria unor forme pline, precizate prin contururi ample, fluente și continuative, desfășurate prin succesiuni ritmice, aminteau de verva ornamenticii și a dansului popular, transferând expresiei o autentică vibrație autohtonă. Asimilând „elemente de folclor" cu cele „din icoanele și frescurile bizantine", Demian - scria exegetul german Oskar Walter Cisek, în 1927 - ajunge la sinteză semnificativă nu numai pentru „pornirile dinamice ale artei lui, ci și pentru înfățișările culturii noastre noi"[5].

Pe același filon al disciplinei formale care determină formale care determina o proporție echitabilă între impulsul rațional și suflul afectivității, puternic ancorat în structurile ancestrale ale civilizației autohtone, se afirmă și sculptorul Romul ladea, care se confesa cu franchețe: „...Moșii, strămoșii, mi-au lăsat o arhitectură, o doină, o credință. Iată formula mea estetică din care vreau să pornesc. Ar fi sărăcia cea mai rușinoasă să împrumut inimă de la alții când am acasă la mine atâta bogăție"[6]. Încă la lucrările din anii 1926-1928, cioplite în lemn și piatră, altele modelate în lut: Crucifix, Strâmbă Lemne, Autoportret, Simion Bărnuțiu, soluțiile formale recomandă o

[3] Adrian Maniu, *Salonul Oficial - 1928*, în „Rampa", București, 12 aprilie 1928.
[4] Emil Isac, *Un talent tânăr: Aurel Ciupe*, în „Universul", București, 28 septembrie 1925.
[5] Oskar Walter Cisek, *Demian*, în „Gândirea", București, octombrie 1927, p.276-268.
[6] Petru Sfetca, *De vorbă cu sculptorul Romul Ladea*, în „Dacia", Timișoara, 23 martie 1943.

puternică relație cu faptele de spirit moștenite. Sculptorul folosește cu nerv lovitura directă, conferind cursivitate și logică expresivă intervențiilor daltei asupra materialului, suprimând hotărât detaliile anoste. Forma finală ne apare echilibrată, purificată, decupându-se simplu și ferm în spațiu, probând o vocație de monumentalist. După ce-i văzuse lucrările integrate într-o expoziție alături de C. Bogdan și A. Ciupe, în 1930, eruditul critic și istoric literar Ion Breazu nota în paginile revistei „Societatea de mâine": „Ladea se manifestă în expresii violente, sugestive, elementare. El iubește linia adâncă și energetică; disprețuiește amănuntul care dă relief. Romul Ladea sugerează mai mult decât exprimă. Tânărul sculptor se încadrează în rândul generației tinere de artiștii români, poeți, artiști plastici, compozitori, care au pornit la cucerirea elementelor fundamentale ale etnicului nostru"[7].

Vehiculând în spațiul transilvan astfel de soluții formale, Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Anastase Demian și Romul Ladea au fost considerați de cronicarii vremii drept „Exponenții unei mișcări noi"[8] sau „începătorii artei plastice moderne în Ardeal"[9]. Rodnica lor manifestare ca dascăli și artiști avea să determine energica afirmare a unei noi generații de artiști, alcătuită în bună parte din cursanții Școlii de arte frumoase din Cluj: Petre Abrudan (1907-1979), Nicolae Brană (1905-1986), Cornel Cenan (1907-1992), Virgil Fulicea (1907-1979, Fülöp Antal Andor (1908-1977), Eugen Gâscă (1908-1989), Teodor Harșia (1914-1987), Constantin Dinu-Ilea (1910-1993), Jncze János Dés (1909-1999), Tasso Marchini (1907-1936), Al. Mohy (1902-2001), Letiția Muntean (1902-1979), Coriolan Munteanu (1905-1992), Szervátiusz Jenö (1903-1983), Ion Vlasiu (1908-1997) ș.a. Și lucrările acestor „tineri revoluționari" care „se deosebesc de artiștii de ieri prin concepția lor despre lume, prin limbajul formelor și trăirilor interioare"[10], prezente în expoziții personale, colective sau sinteze naționale, aveau să obișnuiască publicul cu o optică mai evoluată și exigentă a receptării. Nu sincronismul i-a preocupat în primul rând, ci autenticitatea exprimării, profunzimea rezonanței spirituale, rezistența în timp a opțiunilor,

[7] Ion Breazu, *Expoziția Bogdan-Ciupe-Ladea*, în „Societatea de mâine", Cluj, 15 martie 1930.
[8] xxx, „Darul vremii", Cluj, martie 1930.
[9] Ion Vlasiu, *Demian, Bogdan, Ciupe, Ladea*, în „Societatea de mâine", București, mai 1936.
[10] D.T., *Expoziții de artă plastică*, în „Patria", Cluj, 13 februarie 1932.

ca limbaj și semnificație.

La o anume distanță în timp, prin anii '50-'60, fenomenul se repetă, altele fiind conjucturile și alții protagoniștii. Cei mai reprezentativi absolvenți ai institutelor de artă din București și Cluj se statornicesc în principalele centre de cultură din spațiul intracarpatic, verificându-și disponibilitățile în același dublu statut: de artiști și de profesori: Traian Hrișcă (n.1929) și Alexandru Șainelic (n.1929) la Baia Mare, Laurențiu Buda (1931-1992), Alexandru Cristea (n.1928), Viorica Cristea (n.1928), Alexandru Crișan (1932-1989), Vasile Crișan (1926-1999), Fészt László (n.1930), Liviu Florean (n.1928), Maria nemeș (1932-1983), Paul Sima(1932-1991), Toth László (n.1933), Mircea Vremir (1932-1991) la Cluj, Eftimie Modâlcă (1936-1991) la Brașov, Ioan Cott (n.1934) și Lia Cott(n.1938) la Arad, Coriolan Hora (1928-1991), Marta Jakobovits (n.1944), Miklos Jakobovits (n.1936) la Oradea, Balazs Imre (n.1931) și Gheorghe Olaru (1929-1984) la Târgu Mureș, Lidia Ciolac (n.1933), Xenia Eraclide-Vreme (n.1930), Victor Gaga (n.1930), Jecza Peter (n.1939), Kremper Fackner Hildegard (n.1933), Simion Lucaciu (1928-1999), Luka Adalbert (n.1933), Romul Nuțiu (n.1932), Vasile Pintea (n.1931), Leon Vreme (n.1930) la Timișoara. Cu toată interdicția instaurată de oficialii regimului totalitar de a se consulta bibliografic privind arta occidentală, cu sprijinul conspirativ al profesorilor și bibliotecarilor, studenții dornici de informare și cunoaștere au putut consulta surse dintre cele mai diverse, pentru că în biblioteci pătrundeau totuși multe și valoroase reviste de artă, cărți, albume, monografii. În planul experiențelor novatoare se precipitau ultimele consecințe ale abstracției, insinuându-se apoi tot mai viguros tendințele op-art-ului, pop-art-ului, minimal art-ului (art povera), ale artei conceptuale, obiectuale, happening. Pentru fiecare dintre artiștii enumerați (numărul celor antrenați într-o reală competiție valorică fiind firesc mult mai mare) problema invocării trecutului național, cu argumentele sale politice, sociale, culturale, se punea în alți termeni, restituirea urmând să capete o pronunțată factură simbolică și metaforică. Iar sub aspectul limbajului formulările înregistrau prioritatea soluțiilor sintetizatoare aluzive, convertind formele în expresive și evocatoare semne. N-au renunțat însă la voința de stil și originalitate care va particulariza gestul și înfăptuirile, conferindu-le șansă la durată. Un cuantum de eternitate s-a afiliat celor care au rămas sinceri și consecvenți în viabilitatea unui crez. Acela că

universalitatea incorporează ceea ce este mai autentic, specific, din fiorul etnic, care acționează - cum remarca și Lucian Blaga - „cu putere de destin"[11].

Ei au fost se pare între ultimii mohicani ai unor tendințe cărora actualul ritm vertiginos de globalizare a lumii nu le mai conferă garanția instituirii în entități spirituale specifice unui anume spațiu și civilizații. Prin estomparea granițelor proliferează fenomenul egalității de șansă și de aici o plenară afirmare a individului prin voința sa integratoare. Se va anula, totuși, în totalitate, timbrul autohton? Vom trăi și vom vedea! În ce ne privește credem că un anume suflu al identității naționale își va păstra amprenta pentru că așa cum sintetiza și Mircea Eliade: „...orice naștere reprezintă o geografie sacră".

[11] Lucian Blaga, *Etnografie și artă*, în *Scrieri despre artă*, București, 1970, p.91.

DETERMINĂRI PSIHOLOGICE ALE CREATIVITĂȚII ARTISTICE

Prof. dr. Marioara Petcu
Catedra de Discipline Teoretice, Universitatea de Artă și Design

În existența umană se impune alături de celelalte paliere ale ființării o sete de artă, de frumos, de confort psihic și de angajare în meditații care generează o stare de bucurie, de plăcere, o stare deosebită, aproape de fericire. Aceste trăiri ale dimensiunii artistice s-au dilatat și s-au intelectualizat în decursul timpurilor.

Produsul artistic autentic creat dăinuiește în timp esențializând o semnificație existențială. Opera de artă, prin emoțiile și trăirile deosebite cele evocă ca elemente încorporate și sugerate de produsul artistic, creează o punte între creator și omul care contemplă opera de artă, acesta din urmă încărcându-se de neliniște și mesajele de suprafață și profunzime transmise de opera de artă.

În acest proces special empatic acționează anumite pârghii ale interiorității ființei umane, ale psihicului uman, ale Sinelui cultural.

Educația estetică și, subsumată acesteia, educația artistică nu vin să limiteze sau să afecteze libertatea de alegere, de aderare la frumosul autentic. Dimpotrivă prin intermediul ei, se pregătește terenul întâlnirii cu valoarea. Adevărata artă evoluează prin elita creatoare care sparge canoanele și forțează gustul încetățenit.

Deoarece în ultimele decenii creativitatea a devenit una din problemele de bază ale psihologiei, fiind problematica preocupărilor unor psihologi marcanți cum sunt Guilford, Taylor, Torance, ne-am propus să

abordăm creativitatea în ipostază psihologică şi în specia pe linia dezvoltării acesteia.

Deşi abordarea adecvată a creativităţii se face atât sub aspectul personalităţii, ca proces şi produs, iar tratarea lor separată căpătând caracter de artificialitate, ne vom opri totuşi asupra dimensiunii personalităţii creatoare din necesitatea metodologică de aprofundare a unor gradualităţi ale acesteia.

Sub raport psihologic creativitatea nu este o capacitate psihică autonomă, ci este rezultanta organizării optime a unor factori de personalitate diferiţi. Nu este o dimensiune în plus a personalităţii ci efectul conlucrării unor procese psihice variate în condiţii favorabile.

Dintre factorii de personalitate cei mai importanţi care îşi pun amprenta asupra creativităţii sunt inteligenţa, aptitudinile speciale, motivaţia, trăsăturile temperamentale.

Creaţia este rezultatul convergenţei factorilor cognitivi cu cei emoţionali, motivaţionali la care se asociază în mod deosebit gândirea (deşi prezenţa acestei dimensiuni psihologice a suscitat vii dispute). Prezenţa gândirii implicată în actul creator, nu a celei luate ca factor general, ci conform modelului lui P. Guilford, a gândirii divergente se caracterizează prin flexibilitate, fluenţă şi originalitate.

Dar inteligenţa nu e omogenă ci există mai multe tipuri de inteligenţă ce corelează cu creativitatea: inteligenţa spaţială (capacitatea de-a percepe şi de a opera aranjamente spaţiale); inteligenţa simbolică (capacitatea de-a opera cu simboluri); inteligenţa semantică (capacitatea de-a opera cu concepte, semnificaţii ataşate simbolurilor); inteligenţa socială (aptitudinea de-a înţelege acţiunile celorlalţi şi de-a le proiecta pe ale noastre).

Mai precis trebuie vizată corelaţia dintre activitatea specifică şi inteligenţa specifică şi nu dintre creativitatea specifică şi inteligenţa în general (factorul ei).

Corelaţia dintre aptitudinile speciale şi creativitate este diferită în funcţie de forma creativităţii vizate.

Manifestarea la vârste timpurii a unor aptitudini speciale remarcabile – indiciu al supradotării – nu constituie un predictu cert nici pentru precocitate ca şi creaţie de excepţie în raport cu vârsta, nici pentru creaţia de maturitate. Supradotarea este o creativitate potenţială care nu se validează întotdeauna. Dar prezenţa ei nu trebuie ignorată ci se constituie într-o reală creativitate potenţială, care ar trebui să beneficieze aidoma abordării accidentale în grupe

de superdotaţi ce beneficiază de programe şcolare speciale.

Motivaţia care energizează şi susţine activitatea creatoare este de factură intrinsecă. Printre motivele care favorizează creaţia sunt prezente şi nevoia de autoexpresie, curiozitatea.

Factorii motivaţionali şi atitudinali constituie factori dinamizatori iar însuşirile temperamentale reprezintă componente esenţiale ale stilului creativ.

Creativitatea nu este o trăsătură imuabilă a personalităţii, ci ea variază de-a lungul timpului fiind facilitată de anumite circumstanţe şi inhibate de altele.

Exercitarea influenţelor climatului creativ trebuie privită nu ca o acţiune liniară exercitată din exterior ci conform principiului psihologic mai general şi anume, condiţiile externe acţionează mediate de factorii interni. O influenţă benefică din exterior îşi găseşte răsunet diferit, reverberează modelator diferenţiat în funcţie de particularităţile individuale, în funcţie de personalitatea fiecăruia. Un mediu plin de frustrări poate să dinamizeze creaţia unei personalităţi extravertite după cum foarte probabil poate inhiba creativitatea unui introvertit.

Comportamentul creativ al tânărului se structurează eficient dacă pe de o parte individualitatea şi unicitatea sa se pot manifesta în voie şi dacă pe de altă parte din exterior nu acţionează factorii care blochează creativitatea cum sunt de exemplu eliminarea prematură a fanteziei şi includerea „operaţiilor de frânare".

Acţiunea formativă, de dezvoltare a creativităţii trebuie să-şi propună ca deziderat major înlăturarea blocajelor creativităţii.

Printre acestea putem enumera blocajele culturale care prin ridicarea conformismului la rang de normă sancţionează cu suspiciune şi chiar cu dezaprobare (având ca efect în unele situaţii descurajarea) comportamentele divergente pe linia creată sădind neîncredere în fantezia lor şi preţuirea exagerată a raţiunii şi cadrelor logice. Cultul exclusivist al obiectivităţii sterilizează curiozitatea intelectuală.

O altă categorie majoră de blocaje sunt cele ce rezultă pe linia metodologică şi anume a procedeelor de gândire. Se observă cazuri de fixitate funcţională (de-a utiliza obiectele cu formele şi culorile lor) exclusiv potrivit funcţiei lor obişnuite şi de-a nu le veni în minte o altă utilizare. Tot în această categorie de blocaj găsim şi critica prematură evidenţiată de

Osborn. Îndată ce apare o sugestie ne apucăm să discutăm critic valoarea ei. Acest act blochează venirea altor idei în conștiință. Când imaginația trece printr-un moment de efervescență, să lăsăm ideile să curgă, doar să le notăm. După ce izvorul de inspirație a secat, se trece la examinarea fiecărei variante. Osborn a intitulat acest procedeu brainstorming.

Mai există și blocaje emotive deoarece factorii afectivi au o influență foarte importantă. De exemplu orientarea exclusivă asupra succesului poate provoca blocaj din teama de-a nu greși. Descurajarea rapidă mai poate interveni deoarece munca de creație suscită eforturi deosebite și de lungă durată.

Aspirația spre dezvoltarea spiritului creativ a dus la conceperea unor metode de combatere a blocajelor prin utilizarea unor „sisteme deschise" care să promoveze originalitatea.

Ne-am gândit să supunem atenției ca și tehnici psihologice ale dezvoltării spiritului creativ metoda braistormingului, a sinecticii și a exercițiului de transpoziție. Deși aceste tehnici sunt foarte cunoscute specialiștilor în domeniu, ele se cer a fi prezentate detaliat spre cunoaștere studenților de la institutele de artă pentru a-și însuși aceste tehnici în actul dezvoltării, energizării creativității.

Tehnica brainstormingului denumită și „furtună în creier", sau asalt de idei se caracterizează printr-o intensă activitate imaginativă, având drept esență separarea intențională a actului imaginației de faza gândirii critice, obiective, raționale. Regulile brainstorming constau în interzicerea aprecierilor critice, în incumbarea imaginației total libere cu idei extravagante chiar, acceptate pe loc, întrucât e mai ușor să cumințești o idee decât să o găsești. Se cere cantitate deoarece, conform regulii, subiectul trebuie să spună prima idee care-i vine în minte chiar dacă i se pare absurdă sau imposibilă, și este un fapt știut că răspunsurile prime care vin imediat în minte sunt cele uzuale, prin urmare mai banale și neoriginale. Odată ce le-am epuizat, dacă perseverăm, intrăm în atmosfera rarefiată a ideilor neobișnuite, care au din ce în ce mai multe șanse de a fi originale.

O altă regulă constă în încurajarea asociațiilor neobișnuite de idei, combinările și ameliorările soluțiilor propuse de ceilalți. Găsirea unei soluții ingenioase înseamnă în ultimă instanță așezarea unor elemente într-o asociere inedită.

În brainstorming un răspuns al unuia poate sugera altuia o asociere

neobișnuită.

Tot o metodă asociativă este și sinectica inovată de W. Gordon la Cambridge, fiind convins de valoarea psihanalizei și deci de rolul hotărâtor al inconștientului. Caracterul specific al sinecticii este de a induce stări psihologice (de-a ne transpune prin empatie, implicare, detașare sau de-a favoriza inspirația, căutând să procedeze conștient așa cum este de presupus că se petrec lucrurile în inconștient.

Prin utilizarea metaforelor și analogiilor, sinectica se sprijină pe două mecanisme principale: a face straniul, neobișnuitul familiar și în etapa următoare a transforma familiarul în neobișnuit.

Pentru realizarea acestor etape se utilizează analogia personală, directă, simbolică și fantastică. Conform analogiei personale, subiectului i se sugerează să încerce să se simtă parte a problemei considerate sau a obiectului implicat. Este vorba de identificarea empatetică cu obiectul. De exemplu: dacă în problemă este implicată o spirală de arc, subiectului i se sugerează să se simtă ca spirala de arc, când sub presiune, când în expansiune. Sau alte exemple: sunt un lac liniștit, sunt miezul de nucă și vreau să ies afară.

Analogia simbolică este o condensare a variatelor sugestii emise la un moment dat într-un răspuns poetic cu mare doză de paradoxal. Ea evocă o imagine care deși, tehnologic, este neadecvată, satisface din punct de vedere estetic. De exemplu „asperitate netedă" pentru scrâșnetul roții.

Analogia fantezistă îndeamnă la soluții nebune, năstrușnice, îndrăznețe, atât de neconvenționale încât nici nu pot fi prinse într-o definiție.

Generarea de idei și soluții după metoda sinectică implică următoarele etape: problema este dată, straniul este transformat în familiar, problema este înțeleasă, intervin tipurile de analogii, familiarul este transformat în straniu și soluțiile găsite sunt evaluate adoptându-se cea care corespunde cel mai bine unor criterii stabilite în prealabil. În sinectică stimularea fanteziei apare ca un obiectiv major.

O altă metodă specifică este exercițiul de dezvoltare a creativității care îmbracă forma exersării unor capacități perceptive (discriminarea formelor și culorilor) precum și exercițiile de transpoziție reciprocă dintr-un limbaj artistic în altul.

De asemenea în interpretarea petelor de cerneală nestructurate din testul Rorschach se utilizează procesul inspirației cu controlul stimulului și

În cazul libertății psihice se acordă libertatea deplină de exprimare prin simboluri. Libertatea exprimării simbolice nu este limitată de convenții. O ambianță permisivă face posibilă libertatea, iar libertatea înseamnă totodată și răspundere.

Dar o întrebare care decurge deductiv ca o tendință de-a ne încadra în creație și de a nu aluneca în haos este problema libertății eului și a relației dintre limitele lichidării cenzurii interne și a limitelor dărâmării cadrelor formative externe.

De aici și întrebarea care se impune: până unde acțiunea eului este benefică, unde începe blocajul social sau căderea în haosul „libertății fără margini"?

Și toate aceste frământări, întrebări apar pe fonduri certe care concluzionează că stimularea fanteziei în educația artistică trebuie privită ca obiectiv major alături de temeinicia cunoștințelor, de raționamentul riguros și spiritul critic.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Boden, M., 1995, *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, Basic Books, New-York.

Faustier, M. și B., 1992, *Pratique de la creativité*, ESF, Paris.

Golu, M., 1993, *Dinamica personalității*, Ed. Geneze, București.

Herrmann, N., 1991, *The Creative Brain*, in „The Journal of Creative Behavior", nr.25, nr.4, pag.275-295.

Jaoui, A., 1990, *La creativité. Mode d'emploi. Applications pratiques*, ESF Paris, ed. a II-a.

Marcus, S., 2000, *Charismă și personalitate, Societate, știință și tehnică*, București.

Mihăilescu, D., 1993, *Dimensiuni ale creației*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București.

Moles, A., 1980, *Psihologia kitsch-ului*, Ed. Meridiane, București.

Pascoeli, I., 1976, *Artă și civilizație*, Ed. Meridiane, București.

Roco, M., 1995, *Dominanța centrală și creativitatea*, în „Rev. de psihologie", vol.41, nr.2, pag.115-126.

Sarano, J., 1990, *Rester et devenir soi-même*, Le Centurion, Paris.

Weber, P.J., 1972, *La psychologie de l'art*, PUF Paris.

„EGOSPACE" SAU MINI TEATRU PERSONAL ÎN ARTA CONTEMPORANĂ

Asist. univ. drd. Mihaela Gorcea
Catedra de Grafică, Fotografie artistică, Pedagogia artei,
Universitatea de Artă şi Design

Pentru a retrasa grosier istoria spaţiului, am putea spune că în Evul Mediu el era un ansamblu ierarhizat de locuri: sacre şi profane, locuri urbane şi locuri rurale, existau locuri celeste opuse locurilor terestre. Această opoziţie, intersectarea de locuri constituia în perioada medievală un spaţiu de localizare. Spaţiu, care s-a dizolvat odată cu teoria lui Galileo Galilei, în secolul XVII-lea, când întinderea ia locul localizării.

În epoca modernă, amplasarea se substituie întinderii. Problema locului sau a amplasării, se pune pentru omul modern în termeni de demografie iar spaţiul nu se oferă sub forma unor relaţii de amplasare. „Ne aflăm într-un moment în care lumea se percepe pe sine mai puţin ca o mare viaţă care s-ar dezvolta în timp, cât ca o reţea ce leagă puncte şi îşi urzeşte labirintul".

În orice cultură există locuri reale, locuri efective, locuri desenate în chiar procesul de instituire a societăţii şi care sunt un fel de contraamplasament, „nişte specii de locuri aflate în afara oricărui loc, chiar dacă sunt localizate". Michel Foucault numeşte aceste spaţii „heterotropii". Însă, când vorbeşte de heterotropie, Foucault se referă la spaţiile exterioare, nu la cele lăuntrice bântuite de fantasmele noastre. În viziunea lui Foucault heterotropia are puterea de a juxtapune într-un singur loc mai multe spaţii, mai multe amplasamente care, în ele însele sunt incompatibile. Astfel, teatrul

face să se succeadă pe dreptunghiul scenei o întreagă serie de locuri străine unele de altele. Foucault spune că epoca actuală ar fi, poate mai curând, epoca spaţiului. „Suntem în epoca simultanului, a juxtapunerii, a aproapelui şi a departelui, a alăturatului, a dispersatului". Totuşi, în multitudinea de heterotropii există şi un spaţiu interior al percepţiilor noastre primare, al reveriilor, al pasiunilor; este un spaţiu uşor, eterat, transparent, sau, dimpotrivă, un spaţiu obscur, pietros, un spaţiu care poate fi arzător ca apa vie, un spaţiu care poate fin îngheţat, fixat – un „egospace". Această specie de spaţiu apare odată cu naşterea filosofiei moderne a subiectului. „Din momentul în care subiectul uman s-a impus ca centru de referinţă în jurul căruia se organizează gândirea şi acţiunea asupra fiinţării, reflecţia asupra artei şi a frumosului a început să se raporteze din ce în ce mai mult la gustul, sensibilitatea şi starea afectivă a subiectului".

La sfârşitul secolului XX omul contemporan se trezeşte, asemenea personajului kafkian Gregor Samsa, după o noapte agitată de vise neliniştite, metamorfozat. Părţile corpului par să de fi despărţit, proporţiile lor s-au transfigurat, iar trupul a devenit manipulabil la nesfârşit şi, astfel, fals. Unitatea trupului uman s-a destrămat, corpul a devenit fragmentar, coruptibil şi artificial. Nu se mai ştie ce eu, ce personalitate se exprimă printr-un corp. Ceea ce înseamnă, spune Horia Roman Patapievici, că trăim „într-o lume a vieţii care –a smuls pe om, existenţial vorbind, din responsabilitatea privitoare la sufletul său". Sufletul poate apărea în forme, corpuri şi chipuri multiple, pe care eul le poate schimba liber iar personalitatea s-a făcut cioburi. Corpul nu mai e în stare să-şi determine contururile, nu poate să se auto-creeze ca oglindă a conştiinţei. Unitatea lumii interioare şi a celei exterioare se destramă, organizarea logică şi interdependenţele dispar din lume. În această stare de criză, tensiunea fiinţei lăuntrice exercită presiuni inimaginabile, interiorul îşi cere propriile drepturi. „Chiar dacă vom merge până la a şaptea galaxie, vom merge acolo cu căşti şi mecanizaţi. Şi ne vom regăsi aşa cum suntem: nişte copii care nu ştiu de ce trăiesc şi de ce mor. Nu ne rămâne decât un singur teren de explorat, ultima aventură: noi înşine". Provocare acceptată de artişti contemporani precum Tony Oursler, care îşi expune instilaţiile de la începutul anilor 90. El populează spaţiul expoziţional cu figurine, care evocă personalităţi, copii, alter-ego-uri, asemenea jucăriilor pentru copii, sau la fel ca păpuşile folosite în magia wodo. Pe nişte forme de capete albe, schematice, sunt proiectate cu un video proiector imaginile feţelor. Corpurile

figurinelor, asemănătoare cu cele ale păpuşilor din cârpe, se subordonează capetelor supradimensionate. Adesea, figurina nu e decât un cap tăiat în două, scufundat în apă şi aşezat pe un stativ, cap ce se schimonoseşte, se vaietă sau se pierde într-un monolog nesfârşit. Autorul se află în spatele camerei de luat vederi, e regizor, scenarist, actor uneori, într-un mini teatru personal.

În lucrarea „Preschimbatul" din 1996, două capete ovoide stau unul lângă altul pe un raft. Cele două personaje se află într-o stare de agitaţie şi îşi aruncă necontenit replici cu privire la situaţia de alăturare, care li se pare incomodă: „mi-e silă de tine", „nu suntem una şi aceeaşi persoană", „eşti atât de aproape că mă doare". Alteori cele două ego-uri încearcă să se apropie unul de celălalt: „vreau să te ajut dar nu pot", „cum te cheamă", „hai mai aproape", „ce diferenţe există între mine şi tine?". Într-o altă lucrare intitulată „Flock", din acelaşi an, Oursler încearcă să creeze o personalitate multiplicată: o actriţă redă acelaşi text prin voci diferite, iar chipul ei este proiectat pe manechine de lemn de diverse dimensiuni. Mimica actriţei redă fluxul de sentimente schimbătoare.

În „Ram" (lovitura), pe o rochie înflorată, se proiectează corpul gol al unei femei, corp ce încearcă parcă să scape din interiorul ţesăturii. Exterior şi interior se despart, proporţiile se desfigurează, „ego-ul" nu e în stare să spargă suprafaţa colorată.

Un alt exemplu semnificativ pentru această orientare (versus interior) a practicii artistice contemporane îl oferă acţiunile Marinei Abramovic, o artistă centrată pe ea însăşi, atentă la toanele sale, pentru a le putea pune în scenă. Practica ei favorită constă în a testa într-un spaţiu, limitele şi dorinţele trupului, ascunse şi controlate prin comportamente sociale, printr-o confruntare (conştientizare) a acestora. Începând din 1993 montează pe scenă o autobiografie, un work in progress, pe jumătate piesă de teatru, pe jumătate performance. „Joc o parte a vieţii mele cu Ulai", spune artista într-un articol din revista Arts/Scenes, „apoi întorc simbolic pagina, şi de acum înainte voi arăta părţi din mine pe care le ascundeam". După 1981 abandonează discursul agresiv, iar performansurile sale tind spre un simbolism teatral.

Sophie Calle, un alt nume prezent pe scena manifestărilor de ară contemporană, se joacă cu limita dintre public şi privat atunci când îşi expune propria intimitate şi a celor din jur.

Marie-Ange Guilleminot îşi pune în scenă propriul trup, pentru a reda evenimentele emoţionale care iau naştere din întâlnirea dintre corp şi limbaj.

Dramele intimităţii şi stereotipiile vieţii de familie devin în arta zilelor noastre, prin intermediul ecranului, metafore ale societăţii noastre marcate de violenţă şi de lipsa de comunicare. Intimitatea brutal dezvăluită prin înregistrarea unor scene ce ţin de viaţa privată. În video-art limbajul intimităţii e de cele mai multe ori expresia izolării şi alienării: camera de luat vederi, ecranul, dau iluzia comunicării dar de fapt impun distanţa. Corpul situat între spaţial fizic şi spaţial electronic nu mai poate fi considerat ca o entitate fixă ci mai degrabă ca un proces.

Tehnica împinsă la exces, globalizarea, acoperă o vacuitate perfectă şi nu fac decât să rigidizeze un exterior care-l închide pe omul contemporan într-o carapace străină fiinţei sale lăuntrice. Astfel, artiştii contemporani dezvoltă un discurs plastic rezultat dintr-o critică a unui exterior aflat în exces, un exterior al supraevaluării unor necesităţi şi dorinţe exterioare omului postmodern. Pierre Manent în „originea politicii moderne" afirma că „lumea modernă dezrădăcinează omul pentru că îl lipseşte de măsura spaţiului în care se află cei pe care îi poate cunoaşte şi iubi".

Din ce perspectivă mai poate fi privită astăzi relaţia cu celălalt, într-o eră totalizatoare, media-globală, eră în care straniul nu mai e „the alien" ci străinul e faţa ascunsă a identităţii noastre? Soluţia lui Pierre Manent ar fi „regăsirea familiarităţii, a proximităţii cu lucrurile cele mai apropiate. În acest sens, singurătatea care ia act de imposibilitatea vieţii sociale acum coruptă reprezintă, deopotrivă, o readucere la viaţa socială adevărată, căci ea reobişnuieşte omul cu adevărata sa măsură". Va putea însă locuitorul marilor capitale, pe care Manent le numeşte „prăpastii ale speciei umane" să se regăsească?

Itaă cum arată spaţiul camerei contemporane în viziunea artistului Cristian Burgeois: un televizor, un ceas deşteptător, conectate printr-un fir la o priză. Nimic altceva care să evoce un anume trecut, un ceas deşteptător, conectate printr-un fir la o priză. Nimic altceva care să evoce un anume trecut, totul se situează într-un „prezent al receptării", cum îl numeşte criticul Dominique Gonzales-Foerster. Nici un obiect de mobilier nu primeşte şi nu difuzează informaţii, ca şi cum locuinţa poate să se abstragă formei şi sensului până la imaterial. O locuinţă a cărui conţinut, fie el emoţional sau utilitar, a

devenit virtual, stocabil, direct accesibil prin intermediul rețelelor electrice în orice parte a lumii. Conținătorul și conținutul nu mai au legături fizice cu natura. Urbanistul și eseistul Paul Virilio a anticipat acest fenomen încă din 1984: „zilei solare astronomice se adaugă acum o falsă zi electronică a cărui calendar se află astăzi la intersecția fluxurilor electrice, sonore și magnetice care determină o nouă geografie vibrantă, dezrădăcinată, fluctuantă".

„În ciuda tuturor tehnicilor care îl invadează, în ciuda întregii rețele de cunoaștere care permit determinarea și formalizarea sa, spațiul contemporan nu este poate în întregime desacralizat – poate că viața noastră ascultă încă de un anumit număr de opoziții de care nu ne putem atinge, cărora le admitem ca date: aceea, de pildă, între interior – exterior, între spațiul familial și spațiul social, între spațiul public și spațiul privat".

Numeroasele expoziții de artă contemporană ne-au obișnuit cu tematici precum: globalizare, multiculturalism, interior-exterior, identitate-alteritate. Răspunsurile artiștilor, deseori ironice sau critice fac referință la lipsa de identitate a omului actual. Gândirea lui Foucault spune că pentru a deveni actuali „trebuie să reconsiderăm, să regăsim Exteriorul, străinul, a-semnificatul – altfel vom fi propriile noastre victime". A se identifica, a se confrunta cu existența celuilalt, a se supune la noi contexte ar putea fi o posibilă ieșire din iluzia omocentrismului. Tine ca tine, este privirea fixată constant asupra sinelui: forma cea mai banală de orbire. Sunt centrul lumii și în cazul acesta, lumea (adică celălalt) devine în cel mai bun caz o periferie.

BIBLIOGRAFIE

Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.

Foucault, Michel, *Theatrum philosophicum*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001.

Honnef, Klaus, *L'art contemporain*, Taschen Verlag, Koln, 1992.

Mannent, Pierre, *Originile politicii moderne*, Nemira, București, 2000.

Patapievici, Horia-Roman, *Omul recent*, Humanitas, București, 2002.

Rațiu, Dan, *Moartea artei*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2000.

Rațiu, Dan, *Disputa modernism-postmodernism*, Dacia, Cluj-Napoca, 2000.

DOTAREA SUPERIOARĂ ÎN DOMENIUL ARTELOR PLASTICE: IMPLICAȚII PSIHOPEDAGOGICE

Conf. univ. dr. Ioan Berar
Catedra de Psihologie, Universitatea „Tibiscus", Timișoara

Termenul *dotare* sau dotație semnifică ansamblul de însușiri fizice și psihice care condiționează succesul/performanța în unul sau mai multe domenii de activitate. Sensul este, evident, foarte apropiat de cel al unui alt concept frecvent utilizat în sfera științelor socio-umane și anume, cel de *aptitudine*. Diferența rezultă din accentul pus pe unul sau altul din factorii explicativi implicați în emergența lor. Dotarea/dotarea superioară/ supradotarea se asociază precumpănitor cu zestrea nativă, cu ceea ce moștenește individul de la ascendenți (părinți, bunici etc.) în timp ce aptitudinea este înțeleasă mai ales ca rezultat al acțiunii factorilor ambientali asupra potențialului ereditar. Oricum, realitățile semnificate fiind quasi identice nu există riscul unor confuzii sau îndoieli atunci când cei doi termeni sunt utilizați în relație sinonimică.

În literatura de specialitate mai frecvent întâlnite sunt delimitările de genul: dotare generală – dotare specială sau dotare generală – talent.

Termenul de dotare/supradotare generală se asociază de obicei cu cel de inteligență și se raportează la rezultatele deosebite obținute în mai multe domenii de activitate, în timp ce supradotarea specială denumită și talent, se judecă prin prisma performanțelor obținute într-un domeniu specific, cum ar fi cel muzical, tehnic, pedagogic, literar, artistic, sportiv etc. Așa au gândit psihologi iluștri ca: L. M. Terman, (1981), L. L. Thurstone, (1938), J. P. Guilford (1967) ș.a. care au pus accentul pe gradul de dezvoltare a

unor componente/factori ai inteligenței, pe interrelaționarea lor și mai puțin pe specificitate.

O abordare alternativă a relației supradotare – inteligență apare la H. Gardner (1983), care dezvoltă așa numita teorie modulară a inteligenței, conform căreia există nu una ci mai multe tipuri sau forme ale acestei aptitudini (lingvistică, logico-matematică, muzicală, spațială, chinestezică sau psihomotorie, intrapersonală și interpersonală), fiecare utilizând sistemul lor de simboluri ca unități fundamentale pentru procesarea informației. În consecință, supradotarea, inclusiv creativitatea, înseamnă nivel înalt de funcționare a structurilor psihice corespunzătoare acelui domeniu.

O definiție ceva mai largă propune J. S. Renzulli, care consideră supradotarea ca o manifestare a potențialului uman, ce poate fi sporită în anumite circumstanțe și condiții. Aceasta poate fi abordată ca o rezultantă a interacțiunii mai multor factori, grupați de fapt în trei categorii:

a) aptitudini sau abilități cognitive generale superioare mediei (inteligență, capacitate de analiză și sinteză, aptitudini speciale etc.);

b) angajare în sarcină (motivare, încredere în sine, curiozitate epistemică etc.) și

c) creativitate (de fapt, un înalt nivel al creativității), (cf. Jigău, 1994).

Sunt relativ numeroși autorii care apreciază supradotarea ca o configurație de aptitudini generale și/sau speciale care facilitează obținerea de performanțe notabile în diferite domenii de activitate. N. L. Gage și D. C. Berliner (1992), de exemplu, includ în categoria dotați și talentați, pe acei elevi care demonstrează performanțe înalte în unul sau mai multe domenii cum ar fi: abilități intelectuale generale, aptitudini academice specifice, gândire creatoare sau productivă, capacități de conducere („leader-ship"), arte vizuale, reprezentare scenică ș.a.

În modelul elaborat de F. Gagné, supradotarea este asociată cu dezvoltarea naturală sau nesistematică a abilităților umane iar talentul, cu abilitățile sau deprinderile sistematic dezvoltate, care constituie (compun) expertiza într-un domeniu specific al activității omului. Emergența unui talent particular rezultă din aplicarea uneia sau mai multor aptitudini până la stăpânirea cunoștințelor și deprinderilor în acel domeniu, mediată fiind de catalizatori intrapersonali (motivație, încredere în sine etc.) și de mediu (familie, școală, comunitate etc.), precum și de o învățare sistematică și de

o practică excesivă (1993, p. 72).

Mulți specialiști, notează M. Jigău, consideră că supradotat este copilul care: învață mai repede și cu mai multă ușurință volumul de cunoștințe propus grupului de aceeași vârstă, prezintă o etate mintală superioară celei cronologice, obține rezultate deosebite în planul creativității sau utilității sociale a activității sale, face dovada unei deosebite capacități de memorare-învățare ș.a. (1994, p.33).

Având în vedere datele de mai sus și totodată, rezultatele unor investigații personale, apreciam ca oportună definiția conform căreia **supradotarea reprezintă o substructură a personalității, formată din componente cognitive, afectiv-motivaționale și volitiv-acționale, elaborată în ontogeneză prin asimilări și acomodări succesive ale individului la modelele, solicitările și condițiile oferite de societate și care, pe măsura constituirii, facilitează obținerea de performanțe superioare în unul sau mai multe domenii de activitate**. Avantajele sau punctele tari ale unei asemenea definiții ar fi următoarele:

- include în structura sa inteligența, înțeleasă ca o componentă de bază, dar nu unică, nu singulară, ci în relație cu alte procese cognitive (memorie, limbaj etc.);
- sunt considerate ca indispensabile în configurația supradotării unele componente afectiv-motivaționale cum ar fi: trebuințele de cunoaștere, afiliere și performanță, emoțiile și sentimentele superioare, interesele și pasiunile subiectului ș.a.;
- depășește aparenta contradicție ereditate-mediu sau potențialitate-actualitate prin valorificarea ideilor piagetiene cu privire la dezvoltarea intelectuală și morală a copilului (prin „jocul" continuu între asimilări și acomodări);
- afirmă posibilitatea manifestării fenomenului în unul sau concomitent mai multe domenii de activitate și, în fine,
- face trimitere la performanță ca la unul dintre principalele criterii de evaluare a supradotării.

Înrudit cu termenul de supradotare este cel de talent. În literatura de specialitate, talentul este frecvent interpretat ca o formă superioară de manifestare a aptitudinilor, ca o combinare originală de dispoziții funcționale ereditate și sisteme operaționale dobândite. Unii autori, de exemplu, Gage și Berliner, consideră că cei doi termeni se află în relație de sinonimie. Semnele

dotării şi talentului ar fi: abilitatea de angajare şi concentrare asupra problemei, construirea de relaţii între date şi idei, diversitatea de interese şi informaţii, curiozitate epistemică, idei creative, vocabular bogat etc. (1992).

Orientările actuale merg în direcţia asocierii termenului de dotare cu cel de performanţă în activităţi complexe, cu caracter interdisciplinar (de exemplu, învăţarea şcolară, munca de cercetare, conducere, evaluare etc.) iar a celui de talent, cu rezultatele inedite, originale, valoroase obţinute într-un anumit domeniu (de exemplu, muzică, sport, literatură, matematică, arte plastice etc.).

Asemănător altor forme de dotare specială, aptitudinile pentru artele plastice îngemănează în structura lor o întreagă serie de procese, deprinderi şi priceperi cu caracter cognitiv şi noncognitiv. Aceste componente, a căror pondere variază de la o substructură la alta, sunt puternic influenţate în dinamica lor de tipul de activitate desfăşurată, după cum este vorba de un pictor, sculptor, muzeograf, arhitect, profesor de desen sau lucrător într-un alt domeniu înrudit.

O caracteristică comună diferitelor arte poate fi considerat *tipul artistic*, identificat de I. P. Pavlov pe baza analizei relaţiilor dintre cele două sisteme de semnalizare. Persoanele care dispun de această aptitudine „îmbrăţişează în întregime, în mod complet realitatea vie, fără nici o fracţionare, fără nici o disjuncţie". Opuşi acestora sunt reprezentanţii tipului gânditor, care fracţionează realitatea... şi abia după aceea adună din nou componentele ei, caută să le redea viaţă, fără însă a reuşi în mod deplin (Roşca, Zörgö, 1972, p. 87).

Aptitudinile speciale se cristalizează – aşa cum menţionează şi N. Pârvu (1967) – din diversele procese şi însuşiri care compun unitatea psihicului uman. Prin încărcătura lor educativă diferită, anumite aptitudini generale pot deveni componente ale unei dotări speciale: muzicianul va avea o bună memorie auditivă şi motrică, plasticianul o bună memorie vizual-spaţială şi motrică, tragedianul şi literatul una verbal–logică etc.

În domeniul artistic ponderea aptitudinilor speciale în obţinerea de performanţe notabile, mai ales în privinţa producţiei, a creării de valori, pare a fi mult mai însemnată decât a inteligenţei. Altfel spus, aptitudinile speciale şi inteligenţa nu contribuie în egală măsură şi nu se condiţionează reciproc în activităţile artistice, ceea ce nu exclude însă posibilitatea interacţiunii lor.

Având în vedere datele existente în literatura de specialitate, precum şi cele rezultate din investigaţii proprii (Berar, 1998 şi 2001), putem descrie structura aptitudinilor plastice ca o configuraţie de componente senzorio-perceptive, motrice, intelective, afectiv-motivaţionale şi creative, după cum urmează:

A. *Componentele senzorio-perceptive*:

- Capacitate de diferenţiere a culorilor şi nuanţelor de culori sau *discriminarea cromatică*, însuşire dependentă atât de particularităţi anatomo-fiziologice şi neurologice ale persoanei (sensibilitatea diferită a celulelor receptoare, adică a conurilor de pe retină, relaţia dintre excitaţie şi inhibiţie la nivel de zonă corticală), cât şi de factori socio-culturali (nivel de instruire, experienţă personală, preferinţe şi atitudini colective, etc.). Ca domenii de implicare menţionăm: pictura, designul industrial, arta vestimentaţiei, ergonomia şcolară, etc.
- *Aprecierea şi reproducerea corectă a proporţiei obiectelor*, însuşire care depinde de integritatea şi funcţionarea normală a analizatorului vizual, dar şi de experienţa acumulată în timp. Este cunoscut faptul că preşcolarii săvârşesc numeroase greşeli în privinţa proporţiilor dintre elementele unei figuri sau dintre mărimile obiectelor desenate (Ignatiev, 1952, p. 158; Cox, 1994, p. 43-50).
- *Alte componente senzorio-perceptive*: raportul de lumini şi umbre, „simţul" ritmului, formei şi volumului obiectelor, etc.

B. *Componentele motrice* mai frecvent implicate în activităţile cu caracter plastic sunt:

- *Dexteritatea manuală*, caracterizată prin precizia, rapiditatea şi ingeniozitatea mişcărilor manuale şi digitale, aşa cum se manifestă ele în: desenarea conturului, trasarea liniilor, haşurare, redarea reliefului şi a proiecţiei, etc.
- *Coordonarea ochi – mână* implicată în acţiuni de schiţare a obiectului, decupare, modelare, tăiere, etc. Asigură interacţiunea permanentă între obiectul real (produsul în curs de realizare) şi imaginea sa mintală (mai mult sau mai puţin originală, inedită).

C. Dotarea superioară în domeniul artelor plastice, ca de altfel în orice alt sector al activității, nu poate fi înțeleasă fără analiza mecanismelor cognitive care asigură obținerea și prelucrarea informației specifice. Persoanele înzestrate pentru artele plastice dispun de **calități intelectuale** cum sunt:

- Un dezvoltat *simț al observației*, folositor atât pentru perceperea obiectului în integralitatea sa, cât și a detaliilor, a nuanțelor, a specificității și a originalității sale.
- *Capacitatea de reprezentare și imaginare*, mai ales de operare cu forme, distanțe, culori, proporții și perspective. Produsele activității plastice devin cu adevărat interesante atunci când depășesc concretul uzual, când propun „soluții" grafice, sculpturale, vestimentare, tehnice etc. valoroase din punct de vedere estetic și utilitar.
- *Gândirea* se implică în activitățile plastice prin toate operațiile și formele sale. În activitatea sculptorului, de exemplu, se observă o trecere repetată, frecventă a privirii și atenției de la imaginea globală a obiectului activității la părțile constitutive și chiar la aspectele de detaliu ale acestuia. Se fac comparații între rezultatele obținute și modelul real sau mintal realizat sau imaginat de autor. În sinteza finală elementele principale, esențiale, definitorii pentru obiectul creat sunt puternic accentuate iar cele secundare dobândesc doar semnificații decorative.

Dintre formele mai frecvent semnalate ca suporturi importante pentru activitățile plastice menționăm: gândirea în imagini, gândirea sintetică și gândirea divergentă, toate caracterizate prin indicatori înalți de flexibilitate, productivitate și originalitate.

În raport cu orientarea generală a persoanei, gândirea se poate focaliza pe obiecte și fenomene reale, concrete, pe redarea cât mai originală a modelului sau, dimpotrivă, pe idei, concepte abstracte, simboluri sau chiar fantasme. În primul caz, subiectul rămâne fidel prototipului, fără însă a-l imita sau copia. În cel de al doilea, produsul realizat poate sau nu să prezinte similitudini cu ceva existent în realitate, acesta exprimând cu precădere gândurile și trăirile autorului, aderența sa la un sistem de valori puternic personalizat. În ambele cazuri produsul nou apare ca un rezultat al unor operații ample și profunde de analiză și sinteză, de generalizare și abstractizare,

de prelucrare și transformare a unor date primare, cu implicarea de procedee imaginative specifice de genul aglutinării, schematizării, modificării dimensiunilor spațiale sau chiar temporale, elaborării de situații și personaje tipice etc.

D. O altă componentă importantă în structura aptitudinilor pentru artele plastice o reprezintă **atracția pentru activitatea desfășurată** sau modul de „angajare în sarcină". Opțiunea pentru expresia de mai sus se explică prin următoarele:

- în sfera noțiunii de atracție intră în mai mare măsură decât în cele de preferință, interes, emoție, sentiment sau chiar pasiune, elemente care au devenit cu adevărat mobiluri interne ale conduitei;
- atracția se dezvoltă pe baza trebuinței de a cunoaște, mai ales a formei sale superioare, curiozitatea epistemică;
- nu se includ aici decât indirect motivele conjuncturale de genul: laudă, pedeapsă, recompensă materială etc.;
- expresia îmbină în sine atât valențe motivaționale, cât și afective, „Noi pictorii privim cu ochii, dar lucrăm cu sufletul" – spunea cândva tenacele și în același timp, extrem de sensibilul artist Ștefan Luchian, (cf. Zisulescu, 1971, p. 100).

E. Dintre însușirile de personalitate mai frecvent asociate cu dotarea superioară în domeniul artelor plastice sunt atitudinile și creativitatea.

Ca formațiune psihică relativ stabilă, atitudinea interacționează cu sistemul de aptitudini, în particular cu cele pentru artele plastice atât sub aspect orientativ sau de direcționare, cât și evaluativ. Atitudinea de deferență, de prețuire și protejare a frumosului natural, de exemplu, poate reprezenta o premisă favorabilă pentru cultivarea aptitudinilor grafice implicate în activități de genul pictură, sculptură, cinematografie, design vestimentar, etc.

Aptitudinile speciale își pun de regulă amprenta asupra creativității, dar odată structurată ca însușirea a personalității, aceasta devine un factor stimulativ pentru o categorie sau alta de aptitudini. Altfel spus cauza și efectul își schimbă continuu locul. Discriminarea cromatică, simțul liniei, al formei și volumului, memoria vizuală, înțelegerea perspectivei, etc., sunt, fără îndoială, factori extrem de importanți în creația plastică (pictură, grafică,

sculptură, arhitectură, cinematografie, etc.), dar pe măsură ce creativitatea dobândește caracterul de dimensiune a personalității, ea devine suport și condiție pentru amplificarea rolului și eficienței factorilor mai sus menționați.

În domeniul artelor plastice, inteligența, așa cum apare ea exprimată prin rezultatele obținute la testele generale de investigare, joacă un rol puțin semnificativ. Se consideră că limita superioară a C.I. este situată în jurul valorii de 115-119, fiind ceva mai ridicată în cazul desenului simbolic și al caricaturii. Faptul că inteligența corelează într-o măsură redusă cu aptitudinile plastice este susținut și de cazurile așa numiților „idioți savanți". Gottfried Mind, de exemplu, englezul care reușea să deseneze cu mult talent chipuri umane și mai ales pisici, s-a dovedit a fi incapabil să deprindă scrisul și cititul (Roșca, 1981, p. 65).

Problema dotării superioare sau a talentului în domeniul artelor plastice nu se reduce, desigur, la aspecte de configurație, de aptitudini care structurează profilul personalității excepționale. La fel ca toate celelalte însușiri psihice specific umane, aptitudinile pentru artele plastice se formează și se manifestă ca structuri relativ distincte pe parcursul evoluției ontogenetice, prin modelarea unor dispoziții ereditare polivalente de către factorii ambientali. Deși, deocamdată, nu pot fi operate delimitări ferme între aceste două categorii de variabile, se estimează totuși că, în cazul dat, componenta genetică îndeplinește rolul de factor determinant, influența mediului socio-cultural exercitându-se cu precădere în precizarea direcției și, eventual, a ritmului de dezvoltare aptitudinală. Nu trebuie omisă din „formula" supradotării pentru domeniul artelor plastice, așa numita „ereditate psihologică", adică acel ansamblu de influențe care se exercită asupra copilului într-o manieră inconștientă și care își are originea în sentimentele, ambițiile, speranțele, neîmplinirile sau chiar eșecurile părinților.

Pasul următor în gestionarea problematicii dotării superioare îl reprezintă diagnosticul sau **identificarea**. Folosim termenul de identificare în sensul de constatare, de reliefare a unor dimensiuni ale personalității, în cazul discutat, de punere în evidență a particularităților care diferențiază persoanele cu aptitudini reale pentru artele plastice, comparativ cu cele la care asemenea note /însușiri sunt „absente" sau slab dezvoltate. Ajunși aici, facem precizarea că o identificare exactă nu poate fi făcută cu răspunsuri de genul **da sau nu, totul sau nimic**. Adevărul este că orice ființă umană normală posedă dispoziții pentru structurarea oricărui tip de aptitudini. Ceea ce diferențiază

indivizii umani este doar nivelul de dezvoltare a diferitelor categorii de aptitudini. În consecință, corect este să vorbim despre copii cu aptitudini plastice superior dezvoltate și, respectiv, slab dezvoltate.

Similar altor obiective cu caracter instructiv - educativ, în organizarea și desfășurarea acțiunilor de identificare a copiilor superior dotați trebuie să se țină seama atât de particularitățile de vârstă ale subiecților investigați, cât și de anumite standarde și criterii docimologice.

M. J. Parsons, de exemplu, pe baza unor investigații de lungă durată (aproximativ 10 ani) reliefează o suită de 5 stadii în dezvoltarea aptitudinilor pentru artele plastice:

a) Stadiul favoritismului sau preferinței, caracterizat prin plăcere sau chiar atracție pentru desen, culoare, pictură, etc.

b) Stadiul frumuseții și realismului, când copilul manifestă interes pentru o temă sau alta, străduința de a reprezenta obiectul într-un mod cât mai aproape de realitate, satisfacție în legătură cu aspectul estetic al lucrării.

c) Stadiul expresivității, când plasticitatea și sugestivitatea devin mai importante decât tema aleasă sau exactitatea reproducerii obiectului.

d) Stadiul formei și al stilului, remarcat prin raportarea produsului la standardele sociale impuse de tradiție, modă sau critica de specialitate, prin compararea lucrărilor propuse cu cele deja existente.

e) Stadiul autonomiei, în care subiectul conștientizează relația dintre standardele sociale și cele personale, dobândește convingerea autenticității și valorii propriilor lucrări.

Modelul lui Parsons, deși a fost întâmpinat cu unele obiecții legate de experimentele care au stat la baza construirii lui, reprezintă o abordare amplă și solidă a fenomenului dotării în domeniul artelor plastice (cf. Hargreaves, 1984).

Referindu-se la particularitățile grafiei la copii, M.V. Cox notează că în jurul vârstei de 3 ani desenele acestora prezintă o specificitate de netăgăduit: aproape toți desenează „mormoloci" („todpole figures"), adică figuri la care anumite părți ale corpului lipsesc iar altele sunt așezate în mod bizar. Ceva mai târziu, desenul concentrează informațiile factuale despre obiect, fără a ține seama de punctul (unghiul) din care este privit. Sunt așa numitele tablouri

centrate pe obiect (object – centred picture). Copiii de vârstă mai mare şi adulţii realizează desene care urmăresc obiectele dintr-un anumit punct de vedere (viewer – centred picture). Evident, toate aceste schimbări au legătură cu maturizarea cognitivă a copiilor (Cox 1994, p. 44-49).

Pentru cunoaşterea/identificarea aptitudinilor, respectiv, a dotării superioare în domeniul artelor plastice, specialiştii recomandă diferite metode, unele obişnuite, frecvent folosite în practica şcolară, altele mai deosebite, mai greu de aplicat şi interpretat, dar mai valoroase sub aspect diagnostic şi prognostic.

Din prima categorie fac parte: analiza şi evaluarea lucrărilor realizate de elevi pe bază de teme date sau la libera lor alegere; analiza şi compararea notelor obţinute la diferite obiecte de studiu; teste psihologice pentru reliefarea diferitelor componente structurale (percepţie spaţială, discriminare cromatică, spirit de observare, reprezentare plană şi spaţială, probe de tip labirint, urmărire linii, punctare, atingere etc.). Aşa de exemplu, în analiza şi evaluarea unui desen vor fi avute în vedere următoarele reguli:

a) Cu cât un desen, în întregimea lui, redă mai bine obiectul, cu atât el va fi socotit mai valoros, chiar dacă a omis unele amănunte.

b) Orice dovadă de originalitate, de creaţie personală adăugată desenului va fi notată în plus cu 1-2 puncte, în funcţie de gradul de armonizare cu situaţia dată, chiar dacă desenul din punct de vedere tehnic nu este pe deplin reuşit.

c) Un desen este cu atât mai reuşit, cu cât redă mai corect orientarea proporţiilor, mişcarea şi perspectiva.

d) Dacă un desen nu redă corect orientarea, nu păstrează proporţiile, nu indică mişcarea şi nici perspectiva, nu dovedeşte originalitate şi nici caracteristici tehnice şi estetice sesizabile, atunci acesta este un produs nereuşit, fără valoare.

În cazul testelor de apreciere artistică, subiecţii sunt invitaţi să-şi exprime preferinţele, alegând din două sau mai multe variante, dintre care numai una este originală, celelalte fiind versiuni mai mult sau mai puţin distorsionate.

Componentele creative pot fi puse în evidenţă prin probe care cer din partea subiectului să realizeze schiţe sau desene, plecând de la un minim se elemente date (de exemplu, testele de creaţie Horn – Smith).

Strategiile de evaluare a copiilor superior dotaţi în domeniul artelor plastice pot fi grupate în câteva categorii.

Astfel, în raport cu **criteriul vârstă**, putem vorbi de strategii pentru evidenţierea potenţialului şi a precocităţii. Termenul de potenţial se foloseşte pentru a desemna ceea ce există latent, fără a se manifesta momentan în acţiune. Are o puternică bază genetică, sporeşte mereu odată cu asimilarea culturii şi răzbate la suprafaţă prin acte şi produse remarcabile. Precocitatea este o stare manifestă a dezvoltării psihomotorii, intelective şi afective care depăşeşte nivelul comun constatat la convârstnici. Ca exemple: mersul înainte de 12-14 luni, pronunţarea unor cuvinte, înainte de un an, manifestarea unor evidente abilităţi artistice (desen, muzică, dans) şi intelectuale (citit, socotit), la vârsta preşcolară ş.a.

În raport cu **domeniul de interes**, de manifestare, strategiile pot viza: muzica, desenul, modelajul, arta scenică etc.

În funcţie de **scopul urmărit**, strategiile pot fi de interes imediat (de orientare sau selecţie) şi de interes mai îndepărtat (de pregătire, calificare sau recalificare, de dobândire a competenţelor sau de aprofundare a acestora).

În alegerea strategiei, dar mai ales în elaborarea setului de metode şi instrumente de lucru se vor avea în vedere exigenţele neurofiziologice şi psihice stabilite în psihoprofesiograma meseriei, activităţii sau ocupaţiei. Menţionăm că, uzual, psihoprofesiogramele indică însuşirile psihice atât pe grade de necesitate (absolut necesare, necesare, de dorit), cât şi sub aspectul contraindicaţiilor (absolute şi relative).

Metodele şi instrumentele de lucru utilizate pentru identificarea copiilor superior dotaţi nu diferă substanţial de cele folosite în practica psihodiagnostică, în general, cu excepţia doar a accentului pus pe specificitate şi pe modul de îmbinare, de interacţiune a diferitelor componente structurale. Ce înseamnă asta? Dacă în psihodiagnosticul obişnuit accentul cade pe raportarea aptitudinilor la un criteriu cantitativ, adică la performanţă în cazul psihodiagnozei excepţionalităţii se urmăreşte cu acelaşi interes şi calitatea sau specificitatea, precum şi modul de ierarhizare a diferitelor componente. De exemplu, în cazul unui copil dotat pentru pictură vor fi avute în vedere nu numai rezultatele la testele de diferenţiere cromatică, de respectare a proporţiilor, de utilizare a jocurilor de lumini şi umbre, de umplere a spaţiului sau a gradului de noutate, de originalitate, ci şi date privitoare la ponderea lor în ansamblul cotei realizate, corelaţiile dintre cotele parţiale, eventual

dinamica (modificarea în timp) a acestor date, precum şi semnificaţia/valoarea pe care subiectul examinat o atribuie fiecărei componente.

Cunoaşterea problematicii dotării superioare, a metodelor şi strategiilor folosite pentru identificarea copiilor superior dotaţi, reprezintă doar primii paşi, primele momente ale unui îndelungat şi adesea dificil proces de intervenţie sau asistenţă psihopedagogică, proces la realizarea căruia trebuie să participe deopotrivă atât specialiştii (învăţători, profesori, pedagogi, consilieri etc.), cât şi ceilalţi factori educativi, cum sunt, de exemplu, familia, instituţiile culturale, asociaţiile pentru supradotaţi sau mass-media.

Primele încercări de asistare a copiilor superior dotaţi au apărut în S.U.A, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi avea la bază ideea promovării accelerate a acestora. La începutul secolului XX, tentative de şcolarizare diferenţiată a supradotaţilor apar în ţări ca Germania, Franţa, Belgia, fosta U.R.S.S., Noua Zeelandă, Australia etc. În ţara noastră preocupările au fost mai mult de ordin teoretic şi ele îşi găsesc expresia în lucrările de înaltă ţinută ştiinţifică ale unor autori ca Fl. Ştefănescu-Goangă, L. Rusu, Al Roşca, T. Bogdan ş.a.

Astăzi, după cât se pare, mai larg răspândită printre specialişti este ideea educării copiilor superior dotaţi în cadrele obişnuite ale şcolii, cu condiţia elaborării şi aplicării unor programe speciale, care să le ofere posibilitatea dezvoltării în ritm propriu şi în direcţii preferate. Dintre modelele curriculare elaborate de diverşi autori menţionăm câteva: „Stâlpii totemici ai talentului multiplu", a lui C. Taylor, 1978; „Triada de îmbogăţire", elaborată de J.R. Renzulli, 1977; „Planul Piramida", realizat de D. Cox, 1985; „Modelul elevului autonom", creat de G. Betts, 1985; „Modelul educaţional integrativ", realizat de S. Kaplan, 1986 ş.a. (apud Stănescu, 2002, p. 69-95).

Soluţiile propuse pentru instruirea diferenţiată a copiilor superior dotaţi şi talentaţi variază de la o ţară la alta sau chiar de la o localitate la alta. Dintre acestea menţionăm: şcoli şi clase speciale, grupe de dotaţi în cadrul claselor obişnuite, activităţi şcolare suplimentare, programe suplimentare etc.

În ţara noastră, începând din vara anului 2001, funcţionează Centrul de Excelenţă pentru Elevii Capabili de Performanţe, unitate direct subordonată Ministerului Educaţiei şi Cercetării şi care are ca obiective:

- Identificarea tinerilor capabili de performanţă (în continuare: t.c.p.).
- Elaborarea strategiilor şi a programelor de instruire în colaborare cu specialişti.
- Monitorizarea evoluţiei pe o perioadă de 15 ani.
- Lansarea de acţiuni de promovare a t.c.p. în mass-media.
- Sprijinirea instituţiilor de învăţământ superior dispuse să elaboreze şi să aplice programe proprii de instruire a t.c.p.
- Stabilirea relaţiilor cu instituţii capabile să sprijine instruirea t.c.p.
- Acordarea de recompense pentru t.c.p. şi pentru cadrele didactice implicate în pregătirea lor.
- Eliberarea unor Diplome de Excelenţă pentru elevii cu rezultate deosebite.
- Coordonarea tuturor concursurilor organizate de M.E.C. şi la care participă t.c.p. (cf. Tribuna învăţământului, anul LII, nr. 592, 28 mai – 3 iunie 2001).

În concluzie, din datele deja prezentate reţinem ca semnificative următoarele idei:

a) Dotarea superioară în domeniul artelor plastice reprezintă o substructură a personalităţii, elaborată în ontogeneză, prin asimilări şi acomodări specifice la condiţiile oferite de societate (familie, şcoală, mediu socio-cultural etc.). Pe măsura constituirii, aceasta facilitează obţinerea de performanţe superioare în unul sau mai multe domenii de activitate (pictură, sculptură, grafică, design, cinematografie etc.).

b) Deşi puternic dependentă de zestrea nativă, de anumite premise ereditare (particularităţi somatice, neuronale, neurohormonale, dispoziţii pulsionale etc.), dotarea superioară în domeniul artelor plastice nu poate fi separată de condiţiile sociale, mai ales educative, în care trăieşte, se formează şi se dezvoltă persoana umană.

c) Aptitudinile, în general, cele pentru artele plastice, în particular, se structurează pe baza exerciţiului. De foarte mic, la vârsta de 2-3 ani copilul desenează cu plăcere linii orizontale şi verticale, rotocoale, „mormoloci", ceva mai târziu: flori, maşinuţe, case, animale şi chiar figuri umane. În şcoala primară, orele de educaţie plastică reprezintă momente de relaxare după cele de scris-citit şi matematică.

d) Pentru stimularea dotării şi formarea aptitudinilor specifice diverselor domenii artistice se vor avea în vedere componentele lor structurale. În cazul aptitudinilor grafice, de exemplu, vor fi vizate: capacitatea de diferenţiere cromatică, perceperea corectă a proporţiilor, „simţul" ritmului, formei şi volumului, dexteritatea manuală, coordonarea ochi-mână, spirit de observare, gândirea în imagini, interes şi atracţie pentru activitatea desfăşurată, perseverenţă etc. O atenţie deosebită trebuie acordată sensibilităţii estetice şi creativităţii elevilor.

e) Pentru cunoaşterea/identificarea copiilor superior dotaţi în domeniile la care ne referim, se folosesc diverse metode şi strategii ca: analiza şi evaluarea lucrărilor realizate, teste psihologice, teste de apreciere artistică, probe de creativitate etc.

f) Procesul cunoaşterii şi formării aptitudinilor pentru artele plastice parcurge, în linii mari, următoarele etape: receptarea/trăirea fenomenului, cunoaşterea multisenzorială, pătrunderea în esenţa obiectului (prin gândire şi imaginaţie) şi verificarea/evaluarea competenţelor dobândite prin practica creaţiei plastice.

Într-o excelentă lucrare de filosofia artei, Al. Surdu scrie: „Creatorul trebuie să cunoască situaţia existentă la care se referă; natura, să zicem, pe care o redă, descrie; evenimentele pe care le rezumă; concepţiile pe care le susţine. Dar, fireşte, trebuie să-şi însuşească şi tehnica artei respective cu regulile şi canoanele ei care sunt, uneori, la fel de stricte, ca cele matematice. Creatorul este genial nu prin încălcarea unor reguli pe care nu le cunoaşte, ci mai degrabă prin impunerea unor reguli necunoscute încă", (Surdu, 1993, p. 12).

BIBLIOGRAFIE

Bârlogeanu, L., 2001, *Psihopedagogia artei. Educaţia estetică*, Iaşi, Ed. Polirom.

Berar, I., 1998, *Dotare generală – dotare specială*, în vol. *Studii şi cercetări din domeniul ştiinţelor socio-umane*, Cluj-Napoca, Ed. Argonaut, p. 34-38.

Berar, I., 2001, *Supradotare în domeniul artelor plastice*, în vol.

Studii şi cercetări din domeniul ştiinţelor socio-umane, Cluj-Napoca, Ed. Argonaut, p. 11-15.

Cox, M. V., 1994, *Children's drawings*, în D.J. Hargreaves (ed.), *Children and the arts*, Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press, p. 43-58.

Creţu, C., 1993, *Aria semantică a conceptului de „dotare superioară"*, în „Revista de pedagogie".

Gage, N. L., Berliner, D. C., 1992, *Educational Psychology*, Boston, Toronto, Dallas, Houghton, Mifflin Company.

Gagné, F., 1993, *Constructs and models pertaining to exceptional human abilities*, în H.A.Heller, F.J. Mönks, A.H. Passow (eds.), *International handbook of research and development of giftedness and talent*, Oxford, New York, Seul, Tokyo, Pergamon, p. 69-88.

Gardner, H., 1983, *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*, New York, Basic Books.

Golomb, C., 1994, *Sculpture: the development of representational concepts in a three-dimensional medium*, în D.J. Hargreaves (ed.), *Children and tre arts*, (p. 101-118), Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press.

Guerin, F., Ska, B., Belleville, S., 1999, *Cognitive Processing of Darwing Abilities*, în rev. „Brain and cognition", 49, p. 454-478.

Guilford, J. P., 1967, *The nature of human intelligence*, New York, Mc Graw-Hill.

Hargreaves, D. J., Galton, M. J., Robinson, S., 1994, *Developmental psychology and arts education*, în D.J. Hargreaves (ed.) *Children and the arts*, (p. 3-21), Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press.

Hargreaves, D. J., 1994, *Developmental psychology and the arts*, în D. J. Hargreaves (Ed.), *Children and the arts*, (p. 3-21), Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press.

Heller, H. A., Mönks, F. J., Passow, A. H., Eds. 1993, *International handbook of research and development of giftedness and talent*, Oxford, N.Y., Seoul, Tokyo, Pergamon.

Igantiev, E. I., 1952, *Problemele analizei psihologice a procesului desenării*, în B. M. Teplov şi N. N. Volkov (red.), *Probleme de psihologia muncii şi artei*, E. S. Bucureşti, p. 111-173.

Jigău, M., 1994, *Copiii supradotaţi*, Bucureşti, Societatea Ştiinţifică şi Tehnică.
Pârvu, N., 1967, *Studii de psihologia artei*, Bucureşti, E.D.P.
Roşca, Al., Zörgö, B., 1972, *Aptitudinile*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti.
Roşca, Al., 1981, *Creativitatea generală şi specifică*, Bucureşti, Ed. Academiei Române.
Perleth, C., Lehwald, G., Browder, C. S., 1993, *Indicators of High Ability in Young Children*, în *Research and Development of Giftedness and Talent*, Ed. Pergamon.
Stănescu, M. L., 2002, *Instruirea diferenţială a elevilor supradotaţi*, Iaşi, Ed. Polirom.
Surdu, Al., 1993, *Pentamorfoza artei*, Bucureşti, Ed. Academiei Române.
Schiopu, U., 1999, *Psihologia artei*, Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică.
Terman, L. M., 1981, *Descoperirea şi stimularea talentului excepţional*, în vol. *Copiii capabili de performanţe superioare*, Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică.
Thurstone, L. L., 1938, *Primary Mental Abilities*, Illinois, Chicago, The University of Chicago Press.
Urban, K. K., Sekowski, A., 1993, *Programs and Practices for Identifying and Nurturing Giftedess and Talent in Europe*, în *Research and Development of Giftedness and Talent*, Ed. Pergamon.
Van Eye, A., DE Shon, R. P., 1998, *The Highly Gifted: definitions and methodological implications*, in *High Ability Studies*, vol. 9, nr. 1.
Winner, E., Martino, G., 1994, *Giftedness in the Visual Arts and Music*, in D. J. Hargreaves (ed.), *Children and the arts*, Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press.
Wolf, D. P., 1994, *Artistic learning as conversation*, in: D.J. Hargreaves (ed.), *Children and the arts*, Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press, (p. 23-38).
Zisulescu, Şt., 1971, *Aptitudini şi talente*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică.

DESPRE SITUAŢIILE VIZUAL-PLASTICE

Lect. univ. Vasile Cioca
Catedra de Discipline Teoretice, Universitatea de Artă şi Design

Despre importanţa văzului, a vizualităţii, a imaginii mentale, a vizualului în general în arhitectura şi economia fiinţei umane găsim numeroase referinţe în tratate de psihologie, filosofie, teologie etc. Cea mai mare parte a informaţiilor despre lumea din afara noastră le obţinem prin văz. Aproape 50% din suprafaţa neocortexului este implicată în procesarea informaţiilor vizuale[1].

Încă de la începuturile ei, tradiţia filosofică s-a orientat în mod primar asupra „văzului" ca modalitate de acces la fiinţare şi la Fiinţă. „Noi - afirma Aristotel în *Metafizica* - preferăm acest simţ tuturor celorlalte, nu numai când avem în vedere un scop practic, ci chiar fără o asemenea intenţie. Şi pricina este că acest simţ ne dă putinţa, mai mult decât oricare altul, să cunoaştem mai bine un lucru, dând totodată la iveală în el multe însuşiri deosebitoare"[2].

În *Phaidon*, referindu-se la dobândirea înţelepciunii, Platon se întreabă: „oare simţul văzului şi al auzului arată oamenilor în vreo măsură realitatea adevărată? Sau ele sunt aşa cum ni le tot cântă poeţii, că nici n-auzim exact, nici nu vedem?" Filosoful conchide, cu amărăciune parcă: „Iar dacă dintre simţurile trupului nici acestea nu sunt

[1] Mircea Miclea, *Psihologie cognitivă*, Casa de Editură Gloria Srl, Cluj-Napoca, 1994, p. 61.
[2] Aristotel, *Metafizica*, Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1965, p.49.

exacte şi limpezi, cu greu vor fi celelalte; căci toate sunt mai neputincioase decât acestea"[3].

În elenism se considera că văzul predomină asupra auzului şi că la evrei primează acesta din urma (Israel este poporul cuvântului şi ascultatului)[4].

Imaginea face parte din esenţa creştinismului, cu aceeaşi valoare ca şi cuvântul. În Biblie cuvântul şi imaginea dialoghează, se cheamă unul pe celalalt, exprimă aspecte complementare ale aceleiaşi revelaţii[5]. Aici, după Paul Evdochimov, orice cuvânt creator se adresează auzului şi văzului: ,,Ce era de la început, ce am văzut cu ochii noştri, ce am privit şi mâinile noastre au pipăit despre Cuvântul vieţii, aceea vă povestim. Pentru că viaţa s-a arătat şi am văzut-o". (I Ioan, I, 1-2).

Pentru Plotin, ,,frumosul se găseşte mai ales în vedere"[6], şi asta pentru că putem privi în afara noastră, dar şi înlăuntrul nostru, descoperind lumea spirituală care nu se află numai în noi ci şi în afara noastră. Peste veacuri, vom regăsi această ,,teologie" a interiorului şi exteriorului specifică vederii la Merleau-Ponty în formula ,,interiorul exteriorului şi exteriorul interiorului"[7].

Un moment interesant al problematicii imaginii (aici a imaginii în relaţie cu divinitatea) al posibilelor relaţii între imagine şi prototip, este controversa iconoclastă din secolul al VIII-lea. Pentru iconoclaşti imaginea nu putea fi decât ,,un portret", însă ,,orice portret" al divinului este de neconceput. Ei reduceau imaginea la imagine realistă, copie, refuzându-i astfel icoanei orice caracter simbolic. Apărătorii icoanei îi acordau imaginii pe lângă calitatea de a reproduce vizibilul din vizibil şi pe aceea de a face vizibil nevizibilul, acordându-i icoanei o valoare simbolică.

Relaţia dintre imagine (artistică, plastică) şi realitate (Natură), dintre imagine şi spiritual (divinitate) se va relua la sfârşit de secol XIX, şi

[3] Platon, *Dialoguri*, Ed. pentru Literatură Universală, Bucureşti 1968, p. 331-332.

[4] Paul Evdochimov, *Arta icoanei - o teologie a frumuseţii*, Ed. Meridiane, Bucureşti 1993, p.35.

[5] Paul Evdochimov, *Op. cit.*, p.35.

[6] Plotin, *Enneade* I.6 (1), Ed. Antaios 2000, p. 11.

[7] Maurice Merleau-Ponty, *Ochiul şi spiritul*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca 1999, p. 27.

mai cu seamă la debutul celui următor, cu patos şi cu consecinţe artistice iconoclaste (arta abstractă).

Găsim în curgerea Evului Mediu apusean multe reflecţii despre văz, vizualitate, imagine şi implicaţiile acestora în existenţa fizică, dar mai ales spirituală a omului.

Pentru Bonaventura văzul este cel mai convingător dintre simţuri (noi ştim astăzi că din păcate pentru mulţi oameni ,,a vedea" înseamnă ,,a exista", aspect exploatat cu dibăcie de maeştrii manipulării prin imagine). ,,Printre fiinţele create, susţine Bonaventura, unele sunt o urmă, altele o imagine a lui Dumnezeu"[8]. Străbătând toate cele date şi aflate în jurul său, aproape sau departe, întărit de credinţă şi raţiune, ochiul omului descoperă pretutindeni cumpăna, numărul şi măsura. ,,Cel pe care atâtea splendori create nu îl luminează este un orb "[9]. Nu întâmplător în scrierile sale cu valenţe estetice, Bonaventura îşi alege exemplele din artele plastice.

La Toma d'Aquino găsim, privitor la imagine, o distincţie curioasă (care ne trimite la realitatea virtuală de astăzi), luată din Aristotel. Ea se referă la faptul că ar exista o dublă mişcare a sufletului spre imagine: una merge spre imaginea însăşi ca realitate, cealaltă merge spre imagine privită ca imaginea unui alt lucru[10].

Superioritate persuasiva a văzului asupra auzului se resimte şi în Renaştere şi baroc.

Sărind peste timp, ajungem la sfârşitul secolului al XIX-lea, la un alt moment interesant, cu accente autonomiste duse până la extrem, concretizat în ,,teoria purei vizualităţi". Conform acestei teorii, văzul, privirea trebuie să izoleze din realitate şi să cuprindă întreg spaţiul conştiinţei, dacă, fie ca artist, fie ca privitor neavizat, vrem să înţelegem lucrurile acestei lumi ca fenomen vizual în sensul deplin al cuvântului[11]. Această exigenţă reiese din ideea că vizualitatea este forma superioară de percepţie în general.

Acum, la finalul culturii moderne, în plin câmp postmodern, se

[8] Alain Besançon, *Imaginea interzisă*, Ed. Humanitas 1996, p. 170.

[9] Alain Besançon, *Op. cit.*, p. 170.

[10] Alain Besançon, *Op. cit.*, p. 177.

[11] Konrad Fidler, *Scrieri despre artă*, Ed. Meridiane, Bucureşti 1993, p. 170-178

vorbeşte de puterea imaginii (indusă de mijloacele audio-vizuale, alături de tipar) care a impus puterea culturală a sensibilului şi concretului, a sinteticului şi polifonicului[12]. Azi se vorbeşte tot mai mult de „homo videns", căci televiziunea, cu toate variantele sale, modifică natura umană, schimbă comportamente, modelează creiere, devine un instrument antropogenetic (Giovani Sartori).

Heidegger dă vizualizării o interpretare existenţial-ontologică: ea (vizualizarea manifestându-se printr-o tendinţa ontologică particulară a Fiinţei-cotidiene de a vedea. Şi această tendinţă de a vedea, care nu se limitează doar la a vedea, ci exprimă tendinţa de a permite întâlnirea lumii printr-un mod particular de receptare, o desemnează cu termenul de „curiozitate". Heidegger atrage atenţia că nu întâmplător această tendinţă de întâlnire a lumii (întâlnire ontologică) a fost explicată în filosofia greacă drept „plăcerea de a vedea"[13]. Curiozitatea e mai degrabă o stare ontologică, sau tendinţă ontologică, decât una orientată spre cunoaştere. Curiozitatea se poate ancora, adânci în cunoaştere, în a înţelege, a analiza, a explica ceea ce vede, ce întâlneşte. Dar ea poate deveni liberă şi atunci ea este preocupată de faptul de a vedea doar pentru a vedea. Ea caută noul pentru a se desprinde apoi de el, căutând din nou ceea ce este nou[14]. Este domeniul invenţiei, al combinatoricii libere, ludice, făcute de dragul combinării, făcute în virtutea apariţiei noului. Nu este întâmplător faptul că în momente de maximă creativitate, de năstruşnică, inedită combinatorică, creierul apelează cu precădere la imagini - imaginile pot fi combinate într-o libertate totală, căci combinatorica imagistică nu ascultă de legi sintactice[15]. Grija pentru această vizualizare a curiozităţii nu are drept scop sesizarea şi aflarea pentru a fiinţa întru adevăr, ci ea vizează doar posibilităţile de a se abandona lumii; nu caută să afle de ce este aşa, cum de este aşa, ci pur şi simplu vrea „să vadă" din plăcerea ontologică de a vedea: cum mai poate fi şi altfel decât aşa, şi altfel decât altfel. De aceea, spune Heidegger, curiozitatea este caracterizată printr-o incapacitate specifică de a zăbovi

[12] Aurel Codoban, în *Postmodernismul, deschideri filosofice*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995,p.94.
[13] Martin Heidegger, *Fiinţă şi timp*, Ed. Jurnalul literar, 1994, p. 167
[14] Martin Heidegger, *Op. cit.*, p.168
[15] Mircea Miclea, *Op. cit.*, p.224-226

în preajma fiinţării imediate, de tendinţa de dispersare în noile posibilităţi şi de o agitaţie permanentă.

Pornind de la aceste considerente care pun în evidenţă anumite relaţii între vizual/vizualizare şi cunoaştere, între vizual/vizualizare şi ontologic, între vizual/vizualizare şi curiozitate ca premisă a declanşării creativităţii şi creaţiei, ne-am pus problema posibilităţii sau imposibilităţii naşterii, apariţiei şi instalării plictiselii în activităţile vizual-plastice. De ce a plictiselii? Pentru că plictiseala este opusul curiozităţii, este o maladie ontologică născută din sărăcie ontologică şi repetiţie stereotipă; pentru că intrarea în curiozitate este solul în care, dacă se pune sămânţa mirării şi „se arde" la temperatura contemplaţiei într-un flux de inspiraţie (har), se naşte viziunea (acea „vedere în interior") din care cresc operele plastice. Pentru că din păcate, apatia, plictiseala inundă multe din zonele activităţilor didactice, inclusiv activităţile artistice-plastice, deşi acestea din urmă par intim legate de curiozitate.

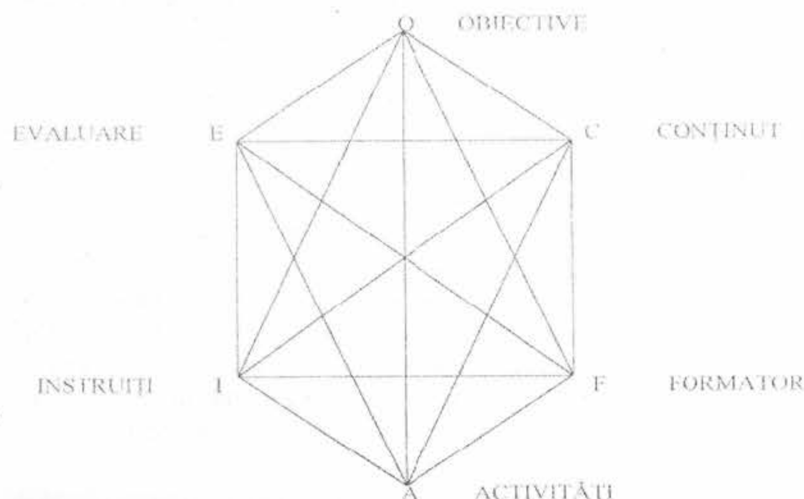
Dascălul, profesorul de educaţie plastică, cel care concepe designul demersului instructiv-educativ, încearcă, reuşeşte sau nu, dar oricum trebuie măcar să-şi propună să-i scoată pe elevi din starea de plictiseală, stârnindu-le curiozitatea şi menţinându-le atenţia şi interesul în „stare de funcţionare", pregătind solul, atmosfera pentru declanşarea „stării creative" sau a mirării, adică a stării de cunoaştere.

Ne putem întreba: care sunt cauzele plictiselii, unde se află sursele ei, în trecut, în elevi/studenţi, în profesori, în programe, înaintea lor, în afara lor, deasupra lor, la intersecţia lor, sau în prezent, în însăşi procesualitatea activităţilor vizual-plastice?

Cauzele plictiselii, sursele ei sunt desigur numeroase, ele interacţionând în geografii subtile şi greu de pătruns. De aceea putem vorbi mai degrabă de „situaţii" care induc, generează plictiseala. Pentru o posibilă analiză mai structurată a surselor şi cauzelor plictiselii, ca de altfel şi a modalităţilor de ieşire din ea, vom utiliza modelul „hexadei situaţionale", preluat din logica situaţională[16] şi adaptat activităţilor artistice-plastice.

Polii, coordonatele sau variabilele acestui model sunt:formatorul/institutorul/educatorul/profesorul/maestrul/iniţiatorul etc. (F);

[16] Petru Ioan, *Educaţie şi creaţie în perspectiva unei logici „situaţionale"*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995,p.17-24



beneficiarul activității formative/instruitul/ elevul/ studentul/ discipolul/ ucenicul etc. (I); conținutul conceptual/ imagistic/ procedural al instrucției și educației (C); obiectivele sau finalitățile educației/ formației/ inițierii/ antrenării etc. (O); activitățile și criteriile de evaluare/ măsurare/ verificare/ sancționare a modului și gradului în care s-au realizat obiectivele propuse (E); activitățile pedagogice propriu-zise, de transmitere a conținutului și de evaluare a modului în care el este înțeles/ sistematizat/ aplicat etc. (A).

Putem analiza variabilele sau coordonatele situației pedagogice ideale prin gradul de „vinovăție" în inducerea plictiselii monadic, diadic, triadic, tetradic, pentadic. obținând 62 de chipuri ale situației pedagogice. Exemplificăm câteva din aceste situații:

F: expunere monotonă; nu prezintă lucruri noi, probleme noi; nu prezintă problemele din unghiuri noi, inedite; lipsa de interes pentru activitatea respectivă, rutină; nu naște conflicte intelectuale; nu este creativ etc.

C: prea familiar, clasic, vechi, prea omogen; lipsit de conflicte intelectuale; prea simplu; inexpresiv, neinteresant, exagerat de stufos; induce sațietate etc.

I: lipsa de interes pentru activitate; lipsa de antrenament; starea de oboseală; stări conflictuale; frica de profesor; sațietatea etc.

A: monotone, anoste, simpliste, repetitive, lipsite de surpriză; neproblematice; nu au caracter exploratoriu, ludic; nu stimulează creativitatea etc.

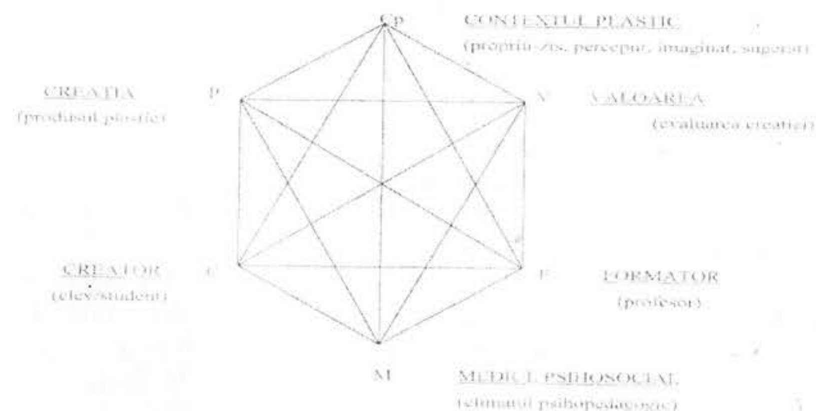
FO: formatorul nu are obiective clare, structurate ierarhic; F este adeptul unor obiective ruginite, învechite. depășite de noile realități etc.

FA: formatorul preia noncritic tehnici și metode; F are un repertoriu sărac de metode, procedee și mijloace etc.

FCA: punerea în scenă (în lecție/activitate) a conținutului de către F nu se face în spiritul logicii redescoperirii cunoștințelor etc.

FIA: nu are loc un acord între F și I asupra activităților didactice etc.

Activitățile vizual-plastice, ducând în final la o lucrare plastică cu un anume coeficient de noutate/originalitate, invenție, creativitate, pot fi analizate în perspectiva inducerii de plictiseală sau de curiozitate și prin intermediul modelului hexadic generalizat al creativității și creației[17] adaptat specificului propriu (educație plastică):



[17] Petru Ioan, *Op. cit.*, p. 147-184.

Acest model hexadic permite o adâncire a analizei cauzelor plictiselii printr-o coborâre spre specificul acestor activități (contextul plastic, produsul plastic, evaluarea creației/lucrării elevul/studentul este văzut ca și creator, mediul psihosocial, formator). Și aici analiza poate fi monadică diadică, triadică, etc. Dăm mai jos câteva exemple:

M: Mediul psihosocial (climatul psihopedagogic din cadrul activității) poate fi ostil, inhibant, stresant, tern, neincitant, crispat, pasiv, sau dimpotrivă, liber, incitant, permisiv, ludic, favorabil încercărilor cu risc etc.

Cp: Contextul plastic poate fi sărac, vechi, nearticulat, nelegat de situațiile experențiale și interesele specifice, de vârstă ale elevilor; este stereotip, conectează, solicită și interconectează puține procese și stări psihice etc.

FCp: Formatorul nu conștientizează existența și importanța contextului plastic propriu-zis în instalarea plictiselii sau în inducerea curiozității;·F deține informații și mijloace materiale plastice insuficiente, clasice, vechi, perimate etc.

FV: Formatorul nu dă importanță evaluării creației plastice a elevilor; evaluarea o face numai el, pornind de la norme abstracte pentru elev etc.

FVCp: Formatorul ține cont în evaluarea creației elevilor atât de sistemul său de evaluare, cât și de contextul plastic sugerat în lecție etc.

VCpC: Evaluarea creației se face în concordanță atât cu contextul plastic al lecției, cât și cu personalitatea elevului.

Dacă vrem să coborâm într-o specificitate mai acută a demersului/domeniului plastic, atunci ajungem la un model hexadic care ia în seamă doar sursele actului/faptului plastic propriu-zis. Curiozitatea e declanșată sau nu, mai ales prin înfățișarea ontologică a ceea ce se cheamă „contextul plastic propriu-zis" perceput, imaginat de elev/student sau sugerat/propus de profesor. Necunoașterea multiplelor înfățișări ontologice pe care le poate avea/lua contextul plastic propriu-zis duce, de cele mai multe ori, la penurie de contexte plastice, la repetarea lor stereotipă (mereu obiecte - naturi statice, așezate în fața elevilor) și deci la inducerea plictiselii din start. Contextul plastic propriu-zis, sau pe scurt „situația plastică", care induce în elev/student o anume stare

și care îi conferă (circumscrie) un anume spațiu de joc, se naște la intersecția următorilor șase poli sau variabile: elevul/studentul/realitatea intrapsihică (C); realul sensibil (Rs); limbajul plastic (L); realul abstract (Ra); imaginarul (I}; creația/produsul artistic-plastic (V).

Când se spune „pictați fiecare ce doriți" se pune accentul pe creator (C) în sensul că se lasă totul pe seama acestuia, dându-i senzația de suspendare în gol sau de libertate totală, indeterminare care presupune deci autodeterminare. Când se expune o natură statică sau un obiect/model și se propune desenarea, pictarea, modelarea acesteia/acestuia, creatorul (C) este pus în relație directă cu realul sensibil (Rs). Când se exersează în sine, învățându-se, descoperindu-se anumite probleme legate de linie sau culoare, creatorul (C) este pus în relație explicită cu limbajul plastic (L). Când se analizează în fața elevilor/studenților sau cu elevii/studenții o reproducere de artă, creatorul (C) este pus în legătură cu imaginarul artistic (I) și cu limbajul plastic (L). Când se sugerează realizarea unei compoziții/lucrări cu tema „complexitate"', creatorul (C) este pus în

relaţie directă cu realul abstract (Ra). Dar atunci când se propune elevilor/studenţilor să-şi descrie/analizeze propria lucrare, creatorul (C) este pus în relaţie directă cu produsul plastic propriu (P).

Atunci când sugerăm, propunem elevilor/studenţilor să-şi sondeze şi să redea propria stare spirituală/psihică mai mult sau mai puţin difuză din momentul respectiv prin intermediul petelor de culoare şi al liniilor plastice, creatorul (C) este pus în relaţie cu el însuşi şi cu limbajul plastic (L). Când cerem elevilor/studenţilor să exploreze/cerceteze plastic structurile naturii (vegetale minerale, etc.) numai cu ajutorul liniei şi al punctului plastic, facem o joncţiune între limbajul plastic (L) şi realul sensibil (Rs). Atunci când le propunem să realizeze o compoziţie/lucrare în care să se exprime din visele nocturne proprii, facem o joncţiune între creator (C) şi imaginarul propriu (I). Sau atunci când se propune alegerea a patru elemente şi mijloace plastice cu care apoi să se exploreze vizual-plastic fie realitatea intrapsihică proprie, fie realul sensibil elevul/studentul este pus în situaţia să relaţioneze singur o zonă a limbajului plastic cu starea lui sufletească sau cu o parte din lumea exterioară:

Toate aceste exemple nu sunt altceva decât tot atâtea situaţii plastice. Avem 62 de situaţii plastice generate, din care fiecare are o sumedenie de variante posibile. Concretizăm câteva variante posibile în cazul situaţiei plastice în care se cuplează limbajul plastic (sau o parte din acesta - culoarea, linia, etc.) cu realul sensibil:

Desenarea/pictarea/modelarea după obiecte expuse în faţă;
Desenarea/pictarea/modelarea unor obiecte pipăite dar nevizibile;
Transpunerea plastică a gesturilor (fiinţelor, mâinilor, corpului, etc.), folosind diferite tehnici şi materiale;
Transpunerea amprentei diferitelor elemente/obiecte/texturi prin diferite tehnici;
Transpunerea, transformarea în corespondenţi plastici a unor zgomote, sunete;

Transpunerea, transformarea în corespondenţi plastici a unor mirosuri, gusturi;
Transpunerea, exploatarea plastică a umbrelor (pe uscat, apă, etc.)
Exploatarea plastică a oglindirilor diferitelor obiecte (folosind diferite oglinzi), construind diferite anamorfoze etc.

Modelul hexadic general, cu toate cele şase variabile, este modelul „ideal" al situaţiei plastice, care ne sugerează complexitatea resurselor faptului plastic şi nenumăratele interacţiuni ascunse dintre acestea. Acest model hexadic generalizat al situaţiilor plastice ne permite o analiză şi o apreciere mai responsabilă a bogăţiei sau sărăciei ontologice a demersului didactic, precum şi frecvenţa statistică a mişcării elevilor/studenţilor cu precădere în anumite areale situaţionale vizual-plastice (preferinţe, respingeri, interese etc.).

Modelul hexadic al situaţiilor plastice ne permite o analiză structurală a resurselor din care se înfiripă, se naşte lucrarea plastică; aceste resurse ţin de ceea ce am numi câmpul ontologic al operelor plastice. Acest câmp ontologic poate fi variat, inedit, surprinzător sau sărac, repetitiv şi anodin. Susţinem că scoaterea elevilor/studenţilor din plictiseală şi mutarea lor în starea de curiozitate, care, subliniem, este o stare ontologică, se realizează mai ales prin jocul situaţiilor plastice. Folosirea lor variată, combinată în actul didactic menţine starea de curiozitate şi atenţia elevilor/studenţilor; îi ajută să vină la întâlnirea lumii prin toate aspectele ei esenţiale prin intermediul vizualului. A vizualiza plastic, a face vizibile tărâmurile Fiinţei este o mare deschidere ontologică ce se poate realiza în activităţile vizual-plastice prin distribuţia ingenioasă a situaţiilor plastice.

Dar această nezăbovire într-o singură situaţie plastică, această dispersare în cât mai multe situaţii plastice, această agitaţie permanentă a elevului/studentului, această intrare a lui în curiozitatea care este „pretutindeni şi nicăieri"[18], în afara faptului că îl scoate din plictiseală îl duce undeva? Îl duce în tărâmul sau măcar în solul creativităţii şi, dacă vine apoi momentul sau treapta mirării, adică a zăbovirii, a opririi şi concentrării asupra creativităţii

[18] Martin Heidegger, *Op. cit.*, p.169.

în act, se ajunge probabil la viziunea artistică, adică la acea ,,privire prealabilă" proprie artistului autentic. Dar aceasta este o altă complexă problemă.

„FEEDBACK-UL ÎN MODĂ"

Lector univ. drd. Elena Basso-Stănescu
Catedra de Arte Textile și Ceramică, Universitatea de Artă și Design

...Feedback...aş opta pentru „lanț cauzal închis" (după *DEX*), o accepțiune pe care o găsesc potrivită, în contextul problematicii, acestui neologism.

Conexiunea cu sistemul modei în cadrul originalei noastre tranziții în tot şi toate, dar mai ales în mentalități, devine un punct extrem de nevralgic şi o superbă provocare în acelaşi timp. Labirintul cu oglinzi al modei se supra sau subdimensionează în raport cu societatea pentru că, în afara metaforei, m o d a, ca element al structurii cotidianului, este un fenomen social. În acelaşi timp este un limbaj vizual, produsul vestimentar fiind o entitate fizică, dar şi psihologică, care acționează armonic la nivelul individului sau al grupului din care face parte.

Este nevoie de comunicare pentru a lansa o modă, altfel mesajul estetic vizual nu se poate răspândi pe o suprafață cât mai mare a lumii civilizate. Comportamentul de cumpărare şi consum al produselor vestimentare se supune unei triple determinări: mediul socio-cultural, stilul de viață, estetica vestimentară. În pachetul de percepții, motivații, nevoi, atitudini, stiluri de viață, orice variabilă personală este completată de relația individ/mediu,de interacțiunile determinate de această relație care pot defini locul cuiva intr-o ierarhie de valori sau, aspirația manifestată spre aceasta – cu alte cuvinte, vorbim despre un „life style" la modul general.

Un conceptor de produs vestimentar acceptă din start efemerul fenomenului modă, faptul că produsul său are o viață extrem de scurtă, „un timp util" în care trebuie să seducă, altfel,devine balast economic, generator

de pierderi. A crea modă vestimentară,presupune acceptarea din start a unui contract cu producătorul şi consumatorul, din care să rezulte un profit motivant pentru toţi. Este de fapt impropriu să numeşti „creator de modă"pe acel care creează sau manipulează moda vestimentară. În realitate, acesta citeşte curentele, le defineşte cât mai exact, foloseşte acel „cod de aparenţă"pentru a-şi configura cât mai bine segmentul care are normal, aspiraţii,slăbiciuni, frustrări, nevoi şi nu în ultimul rând putere de cumpărare; pentru că un produs devine „viu"abia în momentul în care consumatorul ţine mai mult la el decât la valoarea acestuia, socotită în bani.

Metodele de „seducţie" ale cumpărătorului nu vizează numai oferirea unui produs corespunzător nevoilor acestuia ci şi modul în care îl impui public, îl prezinţi societăţii „ca pe o existenţă complementară" (Ioana Avram). Educaţia profesională a conceptorului trebuie să îl conducă la performanţa de a previziona în avans fluctuaţiile pieţei, de a lua decizii strategice în zona producerii şi comercializării produselor.

Privită ca „business" – moda vestimentară reprezintă una dintre cele mai spectaculoase şi profitabile afaceri, concurenţa fiind permanentă şi extrem de dură. Performanţa specialiştilor implicaţi conferă însă garanţie afacerii. Explicabil, întrucât performanţa = sistem bine articulat în mecanismele sale. Mai clar: instituţiile statului, organizaţii de breaslă, şcoala, vectori care funcţionează prin interacţiune. Şi am ajuns foarte rapid la ceea ce spuneam că este „nevralgic". Şcoala – ca sistem formativ, generator de performanţă.

Nici o influenţă nu este mai profundă, nu marchează mai puternic existenţa cuiva ca şcoala. Ea reprezintă un climat unic, sigur, specific fiecărei generaţii, formator de caractere, dezvoltând abilităţi şi câteodată, formând chiar destine. Sistem instituţionalizat, dependent de nevoile celui care o generează şi o susţine, cu motor unic *comunicarea* - în toate sensurile posibile, ea apare ca fiind locul unde se trasează cele mai importante jaloane ale destinului profesional al celor care participă.

Întreţinută de nevoia socială a unui moment sau,de interesele unui grup de a întreţine sistemul „o şcoală trăieşte prin generaţiile ei atât timp cât există nevoia unei categorii de oameni antrenaţi ca atare" (Ioana Avram). Nimic nu este mai periculos decât o şcoală ale cărei aspiraţii să nu fie confirmate de realitate. Un demers instituţionalizat nu se poate manifesta coerent decât în relaţie cu piaţa de muncă generatoare de programe de

învăţământ. Aşadar, şcoala de modă vestimentară, ca orice cadru formativ specializat, va genera personalităţi cu aptitudini specifice, compatibile cu piaţa de muncă a locului şi a momentului. De aceea, ea nu se poate întreţine singură ci are nevoie de cei trei vectori pe care îi aminteam: instituţiile statului interesate în întreţinerea şi promovarea unui sistem al modei, organizaţiile de breaslă (patronat de ramură, asociaţii profesionale, camere de comerţ), studenţi plătitori care consideră investiţia în şcoală ca pe un capital generator de profit prin obţinerea unui atestat de şcolarizare. Astfel, o şcoală de modă îşi justifică existenţa numai în cazul în care absolvenţii săi vor avea un acces uşor la piaţa de muncă, demonstrând în practică gradul de pregătire, competenţa conceptului de pregătire, crearea cadrului necesar prin care să îşi mediatizeze performanţele. Introducerea activităţii studenţilor în circuitul evenimentelor de modă reprezintă o sarcină complementară şcolii.

O diplomă de absolvire poate fi doar un start spre afirmare, dar experienţa practică şi recunoaşterea în cadrul specialiştilor a eficienţei susţine ideea că sistemul modei generează şi întreţine şcoala, pe când absolvenţii devin profesionişti, specialişti, practicând într-un modul al sistemului;experienţa acumulată va conduce în timp la realizarea unui profit prin care ei vor întreţine la rândul lor sistemul şi implicit şcoala. Pe lângă aceste pârghii reglatoare - oarecum cu vedere la exterior, în şcolile performante ale sistemului are loc o permanentă evaluare, pe mai multe nivele de pregătire: a cursanţilor, a calităţii procesului de învăţământ, a profesorilor,a performanţelor post-absolvire.

Acest tip de evaluare acordă posibilitatea unei poziţionări corecte a şanselor absolvenţilor pe piaţa de muncă,dar şi poziţionarea şcolii în ierarhia şcolilor de profil din lume – criterii fiind numărul de absolvenţi, rata lor de creştere, nivelul costurilor,gradul de implicare a studenţilor pe toată durata studiilor, apoi procentul de integrare a lor ca absolvenţi pe piaţa de joburilor...

Sunt extrem de importante, aceste tipuri de evaluare, deoarece ele reprezintă instrumente de lucru eficiente,facilitând atingerea performanţei. Echilibrul se păstrează astfel constant, studenţii având garanţia unor şanse profesionale,profesorii şi specialiştii invitaţi putând să-şi susţină cursurile după metode performante, pe când investitorii, graţie evaluărilor obţin certitudinea derulării unei afaceri profitabile. Absolvenţii unui astfel de sistem, în care evaluarea şi autoevaluarea devin instrumente de lucru fireşti au o gândire flexibilă, acţionează programatic, fixându-şi corect obiectivele. De

exemplu o diplomă obținută la o școală cotată la nivel „1" (primele zece din lume) acordă la orice interviu din start, o șansă de 70%, abia după aceea intrând în discuție criteriile comportamentale, psihologice și nu în ultimul rând profesionale.

Poate că am plusat, dar insistând pe rolul școlii în formarea și întreținerea unui sistem, realizăm cât de importantă este această pârghie. Nu putem vorbi de un sistem al modei ignorând această verigă – strălucitoare sau nu – care este școala si care la urma urmei funcționează tot în virtutea cererii și ofertei. Conferind calitate printr-un sistem formativ bine articulat, se generează calitate la nivel societal.

A face modă vestimentară presupune a iniția o activitate complexă, cu încărcătură de mare răspundere în circuitul valorilor de civilizație prin produs. Nu poți înțelege moda ca știință, până nu o înțelegi ca fenomen – ca „mare efect" care transformă lumea, se naște cu economia și tot cu ea își accelerează evoluția. Fără o piață, fără o economie puternică, nu poate exista decât o modă statică, tradițională. Intrarea unei națiuni în comunitatea economică internațională schimbă echilibrul social, îmbogățind repertoriul creativ mondial. Nu există un limbaj mai universal decât acel al vestimentației, el vehiculând o gândire activă, imperceptibilă, în continuă mișcare. Ne dorim o normalitate,un sistem viabil, flexibil, cu mecanisme adaptate la nevoile naționale, un sistem de manifestare deschis, care să acorde șansa abordării oricărui domeniu de manifestare a modei – de la „couture" la consultanța în producția de serie.

În zilele noastre, a nu fi interesat de modă este un semn al unei lipse de interes pentru arta contemporană. Pentru că moda este o artă, atât timp cât este făcută de un artist. Ca artă, moda se înscrie în timp, exprimă timpul, reflectă o epocă. Istoria merge deodată cu istoria artei, istoria modei, ea fiind într-adevăr viață. Între creație și comerț moda este dincolo de tendințe o viziune a lumii, o estetică a prezentului, un „elixir al frumuseții filtrat prin aerul timpului" (André Perrin), ușor în avans, totdeauna în devenire – un sistem reglat de creație,comerț și media, definit prin două cuvinte: „industria stilului".

Inutil să te mai întrebi la ce servește moda. Stilul devenit industrie nu are nici o conotație peiorativă. Prin veșminte, noi adoptăm un stil de viață, marcând apartenența noastră la mediul socio-cultural. Veșmântul

poate să stabilească și să definească astfel identitatea *„combinația dintre haine și lumea în care ele se poartă, sau sunt descrise semnificând **modă**"* (Roland Barthes).

«ARIPA FILOSOFĂRII» ŞI «LUCRAREA» TALENTULUI ARTISTIC

Conf. univ. Gheorghe Buş
Catedra de Discipline Teoretice, Universitatea de Artă şi Design

Este evident că ceea ce implică titlul intervenţiei mele e complicat şi dificil de lămurit. Mă limitez aici la aproximarea conţinutului sintagmelor conexate şi la degajarea câmpului problematic pe care-l suscită, schiţând, totuşi, câteva aspecte indispensabile dezbaterii temei.

Apreciez că nu e inoportună arătarea, în prealabil, a motivaţiei, cu puternică încărcătură subiectivă, ce mă determină să abordez tocmai acest aspect, important desigur, al raporturilor dintre experienţa artistică şi experienţa cugetării de factură filosofică. Interesul meu pentru aceasta temă nu e doar de natură teoretică, ci e unul şi de ordin practic, de ordinul sporirii eficienţei pedagogice, mai precis. De-a lungul a peste 25 de ani, de când sunt dascăl de filozofie la Academia de Arte Vizuale „I. Andreescu" am fost, şi sunt pus, atât sub raport profesional cât şi moral, în situaţia de a reflecta asupra statutului de şi rolului disciplinei de filozofie în procesul instructiv şi educativ din cadrul academiilor de arte, *asupra efectelor şi consecinţelor pe care le pot avea, în principiu, ideile filozofice şi practica operării cu acestea asupra talentului şi asupra personalităţii în formare şi afirmare a studenţilor mei.* O experienţă didactică îndelungată, bogată în lumini şi umbre, în reuşite şi eşecuri, o experienţă greu de rezumat în câteva cuvinte, desigur... Ceea ce vreau să reliefez aici şi acum e faptul că în şirul întrebărilor pe care le-a generat, pentru mine, această experienţă se numără şi întrebarea pe care o pun şi studenţilor: ce poate să însemne, ce trebuie să însemne pentru studentul plastician o bună întâlnire cu filosofia? În litera şi spiritul ei, întrebarea aceasta, aşa cum e, provocator formulată, admite din start posibilitatea

neîntâlnirilor, a relelor sau falselor întâlniri, aşadar posibilitatea ratării şanselor disciplinei de filozofie de „a fi la ţintă" pe tărâmul modelării spirituale a talentului artistic în formare, tărâm căruia ea, filosofia, îi este destinată, prin chiar natura ei, aş zice. Totodată, însă, întrebarea de care e vorba lasă, optimist, deschisă posibilitatea reuşitei, a realizării unei bune întâlniri. Ce înseamnă, atunci, o bună întâlnire spirituală? Potrivit înţelesului pe care ni-l îmbie Noica, o bună întâlnire, în acest plan al spiritului şi al relaţiei de tip paideic, e cea prin care are loc, prin care se înfăptuieşte o apropiere prin îndepărtare, în fond tot o închidere care se deschide. O bună întâlnire de acest fel e cea în care se transferă nu doar cunoştinţe ci se comunică, stări de spirit şi înţelesuri, în care, dacă e vorba de şcoală şi de relaţia dascăl-învăţăcel, nu se ştie precis cine dă şi cine primeşte mai mult şi în care nu rămâi fixat în ceva care te blochează; dimpotrivă, după ce te-a edificat cu adevărul ei, învăţătura primită te ajută să te pui pe tine în ordine, te îndrumă spre descoperirea adevărului tău şi spre adeverirea lui în faptă. Într-o asemenea bună întâlnire spirituală dobândeşti, în cele din urmă, înţelesul pe care-l dă şi îndemnul rapsodului popular: „Aşterne-te drumului/Ca şi iarba câmpului!". Sau înţelesul ce rezultă din gândul eminescian: „Tu să ştii a ta măsură/Şi de drumul tău îţi cată".

Particularizând, aş spune că „o bună întâlnire" a plasticianului şi a muzicianului, în general a studentului – viitor artist plastic sau viitor muzician – cu filosofia ar consta, într-un prim ceas şi registru, în *metamorfozarea ideilor filosofice primite, aşadar a conceptelor şi a abstracţiunilor reci şi impersonale, a temelor şi problemelor teoretice în materie primă şi instrument de lucru pentru propriile nevoi spirituale, pentru propriul exerciţiu meditativ.* Sigur că, aşa cum s-a spus de atâtea ori, ideile prin ele însele nu pot nimic, dar ele sunt încărcate de uriaşe consecinţe atât în plan obiectiv, comportamental şi acţional, cât şi în planul subiectiv, a interiorităţii spiritului, de îndată ce ne conving şi ne revelează teritorii nebănuite, de îndată ce ne ispitesc şi ne înaripează intuiţia, inteligenţa şi imaginaţia. Tocmai ca urmare a acestei continue deşteptări la conştiinţă de sine graţie întâlnirii benefice cu gândirea şi cu ideile altora, poate avea loc, apoi, într-o a doua instanţă, transformarea ideilor şi înţelesurilor filosofice în stări de spirit personale, în nuclee afectiv-emoţionale prielnice „lucrării" şi lucrului talentului artistic propriu, potrivit înzestrării fiecăruia.

Ceea ce am afirmat anticipă oarecum esenţialul a ceea ce e de spus la

această temă; totuşi, găsesc necesare câteva idei lămuritoare şi întregitoare.

1. Mai întâi, cum se vede, ar trebui rediscutat raportul dintre filozofie şi filosofare, dintre activitatea de construcţie intelectual-teoretică desfăşurată de profesioniştii discursului conceptual, pe de o parte, şi reflecţie, ca deşteptare a spiritului la conştiinţa de sine, ca exerciţiu liber al cugetării, ca act personal de asimilare şi de trăire a ideilor altora şi de clarificare a propriilor experienţe, pe de altă parte. Există, negreşit,o propensiune a celor mai sensibili şi lucizi dintre studenţi către filosofia înţeleasă şi practicată ca filosofare, ca formă de viaţă spirituală potrivită *să răspundă nevoii lor nu numai de informare şi de repere ideatice ci şi de înţelesuri şi de călăuziri spirituale, axiologice în primul rând.* Recursul la filozofie şi la filosofare, ca stare se interogaţie, ca expresie a nevoii intime şi profunde de clarificare a ideilor şi experienţelor trăite, de aprofundare a problemelor concrete – teoretice şi practice ale actului de creaţie şi de comunicare artistică, caracterizează, mai mult sau mai puţin clar şi sistematic, demersurile talentului artistic, chiar dacă, de cele mai multe ori, indiciile exterioare – operarea cu terminologia filosofică, retorica discursiv-argumentativă etc. – lipsesc. Afirmaţia aceasta, fără a fi susţinută şi nuanţată, pare de-a dreptul riscantă. Este ştiut, însă, că artistul, de la simplul „talent" la geniu, tocmai ca fiinţă bogat înzestrată în însuşiri creative, este un puternic centru de absorbţie înainte de a fi un puternic centru de emanaţie, cum observă Tudor Vianu. Pare să existe o relaţie invizibilă dar organică între calitatea şi bogăţia experienţelor şi experimentelor încercate de omul-artist şi calitatea estetică a operei realizate. Această calitate a operei, afirmă esteticienii, depinde nu numai de natura şi calibrul înzestrării artistice a talentului („domeniul animal al spiritului" – cum îl defineşte Hegel) ori de gradul de stăpânire a măiestriei profesionale, ci şi de capacitatea de a asimila heteronomia surselor cu care „rezonează", a informaţiilor receptate şi a trăirilor încercate. Marea întrebare e, însă, în ce fel şi cum anume o experienţă bogată, diversă şi intensă, inclusiv ca achiziţie de idei ştiinţifice, filosofice, etice, teologice etc. este alchimic metamorfozată în procesul de creaţie artistică în ceva nou, ireductibil la ceea ce i-a premers. Acest ceva nou e tocmai opera de artă, în originalitatea şi autosuficienţa ei, iar misterul care a prezidat instaurarea ei de sine poartă un nume care spune totul fără a lămuri raţional totul: transfigurare estetică. E cert că cu cât structura artistică a absorbit în sine mai multe valori heteronome, cu cât a încorporat mai multă şi mai intensă experienţă umană,

pe care le-a transfigurat estetic, cu atât sporeşte gradul ei de autonomie şi, în consecinţă, puterea ei de iradiere spirituală.

2. Această constatare ne obligă la o abordare şi înţelegere adecvată a sintagmei „lucrarea talentului artistic" şi la raporturile pe care acesta le întreţine, eventual, cu reperele filosofice. În tot cazul, sintagma aceasta lasă limpede să se vadă că în intimitatea procesului de creaţie artistică sunt angajaţi şi interferează o multitudine de factori şi instanţe psihice şi spirituale pe care specialiştii domeniului îi originează ba în imanenţa abisalului inconştient, ba în revelaţia transcendentului pentru care artistul e „receptacul" şi „instrument"; oricum, fapt e că nu se ştie cu certitudine dacă, în fulguraţia inspiraţiei, dă ideea peste artist sau dă artistul peste idee şi nu se poate determina ştiinţific modul în care colaborează, în geneza operei, „amiaza fierbinte" a intelectului cu „noaptea adâncă" a inconştientului, ca să reiau formularea lui H. Read. Dar tot fapt e şi acela că pentru artist, angajarea totală în procesul creaţiei, al „facerii", este urmarea unei necesităţi lăuntrice, liber asumată, a unei opţiuni intime şi profunde săvârşită în bucurie şi dăruire, chiar dacă procesul de creaţie include multe renunţări şi suferinţe, chiar o sublimă abnegaţie „ad bonum operis". Se înţelege de la sine că în procesul creaţiei artistice experienţele şi experimentele cele mai diverse, sursele cele mai neaşteptate sunt activate, se întâlnesc şi coabitează, fiind integrate şi unificate, puse în slujba unei viziuni artistice unitare şi într-o ordonare cerută de însăşi raţiunea intimă a operei pe cale de a se naşte. Foarte tranşant exprimă acest fapt R. Barthes când afirmă că „scriitorul este un om care absoarbe în chip radical „le pourquoi" al lumii într-un „comment ecrire".

Întemeiaţi pe o astfel de înţelegere a laboratorului intim al creaţiei artistice, putem afirma că reperele filosofice şi contactul, chiar îndelung cu acestea, nu constituie în mod necesar sursă directă şi detectabilă de inspiraţie. Visele şi viziunile intuitiv-globale care prefigurează viitoarea operă pe cale de a se plămădi u sunt de obârşie silogistic-aristotelică şi nu se nutresc neapărat din claritatea gândirii conceptual-discursive, ci mai curând din ambiguitatea frumuseţii şi a vieţii însăşi. Este evident că între contemplaţie şi activitatea filosofică, pe de o parte, şi contemplaţia estetică şi acţiunea practică de întruchipare în forme expresive a energiei formante a talentului artistic, pe de altă parte, se află diferenţe însemnate de natură, de orientare a resurselor de mijloace şi scopuri, de finalitate. Şi totuşi, impactul filosoficului cu artisticul e pe cât de real, prezent şi eficace – mărturie stă

însăşi istoria artelor şi a literaturii - pe atât de subtil! Susţin, de aceea, în continuare, că, deşi ar fi cu totul naiv şi fals să ne reprezentăm simplist supoziţia că un artist e cu atât mai „artist" cu cât e mai „filosof", deschiderea talentului artistic către lumea ideilor filosofice, asimilarea acestora, exerciţiul filosofării pot avea un răsunet deosebit în întreaga căutare şi desfăşurare a lucrării sale, pot înrâuri, chiar decisiv, conţinutul şi orientarea operei sale. Am putea, după plac, să ilustrăm cu exemple concrete adevărul acestei teze dar mi se pare superflu în acest context de idei.

3. Mai importantă şi mai operantă e sesizarea aspectului bivalent al consecinţelor impactului filosoficului cu artisticul şi asupra acestui aspect intenţionez să mă concentrez în încheiere. E vorba, desigur, de efectul benefic, fertilizator sau, dimpotrivă, malefic şi sterilizator al acestui contact şi impact, cu gradualităţile de vigoare pe care le presupune intervalul dintre extreme.

În această ordine de idei, mi se pare că mărturisirea lui Goethe din „Convorbirile" sale cu Eckermann defineşte cu precizie şi în chip emblematic tipul optim, adică benefic, fecund, de raportare a artistului la ideile filosofice, având în vedere specificul răsunetului lor în fiinţa acestuia: „Când citesc o pagină din Spinoza – spune Goethe – e ca şi cum aş intra într-o cameră luminoasă". O asemenea receptarea filosoficului de către conştiinţa şi praxisul artistic semnifică, finalmente, transformarea ideilor în sentimente, în trăire emoţională până acolo încât acesta configurează în sufletul şi mintea artistului, împreună cu alte date biopsihice, temperamentale şi împreună cu alte experienţe, climatul afectiv – *spiritual, tonalitatea afectivă dominantă şi starea de spirit inspiratoare,* caracteristice fiecărei individualităţi artistice. Nu se referea oare tocmai la acest lucru A. Camus când spunea că filosofia, în ciuda oricăror aparenţe contrare, atunci când răspunde şi corespunde unor afinităţi, „multiplică sentimentele cu 10"? Nu afirma şi Blaga acelaşi fapt când nota într-un aforism că „filosofia e bemolul vieţii: toate tonurile le adânceşte cu o jumătate de ton"? Analiza în profunzime a acestui tip de optimă asimilare a filosoficului în însăşi substanţa artisticului ne îndreptăţeşte să afirmăm că întotdeauna în arta autentică vom descoperi, ca fundal din care s-a ivit, o metafizică implicită şi un *ethos* care-i sunt inerente şi pe care hermeneutul le descoperă ca efect al totalităţii semnificaţiilor pe care opera le conţine încifrate în expresivitatea formei ei. Admirabil a surprins acest adevăr criticul italian Francesco de Sanctis scriind despre Petrarca: „Ai în

faţa ta poezia cu adevărat mare când reflecţiunea produce un concept general care fâlfâie prin toată compunerea fără să-l poţi prinde nicăieri, întocmai ca o făclie ce luminează la mari depărtări, îi vezi lumina dar pe ea n-o vezi. Nu reiese de aici că poezia este o urzeală de reflecţiuni ci este reprezentarea unui fenomen, a unei stări sufleteşti al căror înţeles poetul care-l ştie îl lasă să se întrevadă". Este privilegiul şi virtutea artei adevărate, a laboratorului intim al creaţiei artistice, peste care doar artistul este deplin suveran, să plăsmuiască o sinteză concretă, expresivă şi simbolică, care să implice în profunzimile ei cât mai multe surse de repere valorice, dându-le o lumină nouă pe care să ne-o propună în blânda ori şocanta ei strălucire...

Efecte benefice, salutare, poate avea filosofarea şi într-un alt moment al vieţii şi activităţii artistice şi anume în răgazul ce succede actului creator, răgaz în cursul căruia artistul devine judecătorul competent şi exigent al propriei sale opere şi se manifestă ca vie conştiinţă critică a profesiunii sale. Filosofarea ca stare de interogaţie, ca exerciţiu al lucidităţii, ba chiar operarea cu conceptele filosofice-veritabile „idei propulsive" în limitele cărora noi gândim problemele existenţei şi experienţei pentru a raporta înfăptuirile realizate la idealul artistic şi la valorile umane fundamentale – toate aceste acte şi demersuri intelectuale reprezintă ceva necesar şi nu simplă contingenţă în configurarea destinului unui artist. O astfel de cugetare critică, lucidă, impregnată de certe valenţe filosofice, chiar dacă nu e desfăşurată public, „pentru alţii", ci se desfăşoară în intimitatea atmosferei de atelier sau e aşternută pe pagina unor însemnări ori a unui jurnal ori pur şi simplu derulată ca introspecţie meditativă deţine, după cum ne dăm seama, un rol esenţial atât în orientarea sau reorientarea generală a întregului proces creator, în definirea unei cariere artistice, cât şi în soluţionarea complicatelor probleme estetice şi practice direct legate de meşteşugul artistic (raportul între idee şi materialele de lucru, între scop şi mijloace, între cerinţele vieţii şi exigenţele estetice ale operei etc.)

Prezenţa în acest fel a filosoficului şi a filosofiei în viaţa artistică vădeşte, nu încape îndoială, o asumare responsabilă, matură a talentului artistic şi asigură o finalitate umanistă „lucrării" acestuia.

4. Dar, aşa cum am anticipat deja, impactul ideilor filosofice asupra „lucrării" talentului artistic poate fi nu numai stimulativ şi fertilizator ci şi, adeseori, sterilizator. E un aspect deosebit de important al temei dezbătute şi ar merita să fie tratat pe îndelete tocmai fiindcă îi avertizează pe viitorii

plasticieni ori muzicieni asupra unor „capcane periculoase" şi asupra unor „fântâni otrăvite", îndemnându-i la veghe şi la măsură. Iată câteva situaţii:

Cu toate că îndeletnicirea cu filosofia putea să-i apară lui Platon ca „cel mai preţios bun ce le-a fost dat muritorilor de către zei", practicarea în exces a acesteia poate fi, pentru nefilosof, un pericol, pericolul abuzului de privire lucidă introspectivă şi al rămânerii în starea aporetică, dubitativă şi, ca urmare, în indeterminare, în nefăptuire. Un astfel de pericol e sesizat cu perspicacitate şi denunţat fără menajamente tocmai de către E. Cioran. Filosofia, spune scepticul moralist în „Convorbiri", te învaţă să pui întrebări pentru ca apoi să te lase în voia sorţii deoarece răspunsurile ei sunt mai puţin afirmative şi mai mult dubitative. În consecinţă, trebuie să cunoşti filosofie, învaţă Cioran, pentru că nu poţi risca să treci, nepedepsit, pa lângă ea, dar numai ca s-o poţi depăşi. Argument: practicarea în exces a lucidităţii e destrămătoare pentru fiinţa individuală întrucât o îndepărtează de acţiune, îi ucide treptat „pofta de acţiune". La drept vorbind, în cazul unei înzestrări artistice veritabile, un astfel de pericol e mai curând o posibilitate imaginară, instinctiv respinsă, deoarece, prin însăşi natura lui, talentul artistic are o vocaţie şi o destinaţie acţională, demiurgică. Totuşi, trebuie spus, că filosofarea, chiar de bună calitate, dacă nu se însoţeşte cu creaţia artistică, dacă mu „rodeşte" în operă, singura dătătoare de măsură a „lucrării" talentului, rămâne un exerciţiu irelevant pentru destinul acestuia, pentru eul artistic, definindu-l, eventual pozitiv, pe omul din artist. Pare să fie, aşadar, un adevăr obiectiv incontestabil ideea formulată de Hegel în celebra lui „Fenomenologie a spiritului": „individul nu poate să ştie ceea ce este înainte ca el să se fi realizat *prin acţiune*" (s.n.). S-ar putea spune, conclusiv în chestiunea dezbătută acum, că dacă „lucrarea" talentului artistic riscă să se exerseze în gol în absenţa ideii inspiratoare şi călăuzitoare, tot astfel, ideea rămâne sterilă şi neputincioasă dacă nu se întrupează în materia devenită formă artistică. Rezultă că, necesarmente, fiecare artist trebuie să găsească pentru sine soluţia optimă a raportului dintre „vita contemplativa" şi „vita activa", dintre reflecţie şi acţiune!

O neîntâlnire, mai precis o întâlnire falsă şi sterilă a ideilor filosofice cu „lucrarea" talentului artistic se întâmplă şi atunci când filosoficul nu e altceva decât un adaos discursiv, tezist, exterior operei de artă, lipit de ea circumstanţial din mimetism şi conformism interesat, fără acoperire în însăşi organicitatea viziunii artistice. În asemenea situaţii, din nefericire atât de

prezente în fenomenul artistic contemporan, valoarea filosofică nu e „topită" şi transfigurată estetic în însăşi textura operei, nu iradiază din întregul imaginii expresive şi, tocmai de aceea, contemplatorul o simte şi resimte ca ceva neautentic şi, în consecinţă, o repudiază.

În sfârşit, tot în rândul efectelor nu doar sterile dar chiar malefice ale filosoficului asupra artisticului aş situa şi ceea ce anterior am numit „Fântâni otrăvite". În căutările şi experimentările cerute de însăşi vocaţia şi înzestrarea sa creatoare, talentul artistic poate să vină în contact nu numai cu „apa curată şi primenitoare" a unor izvoare dătătoare de viaţă, ci şi cu apa, aparent curată dar, în fond, infestată şi otrăvită a unor vâltori ce poartă spre locuri stătute, spre înfundătură. Exprimarea aceasta alegorică vizează să scoată în evidenţă posibilitatea, atât de des prezentă în situaţia de criză a modernităţii, ca arta, în unele manifestări ale ei, să fie şi să se resimtă alienată şi în disoluţie în contextul prezenţei în aerul epocii a unui climat metafizic-spiritual, el însuşi favorizat, chiar determinat, de orientările nihiliste şi secularizante actuale. Nu e lipsit de importanţă, în această ordine de idei, dacă în contactul lor cu „ideile veacului", contact realizat şi prin intermediul disciplinei de filozofie, studenţii-viitori artişti sunt sau nu sunt atent şi competent orientaţi asupra valorilor perene ale spiritualităţii umane, în speţă filosofice – izvoare „pururi reîntineritoare" într-ale adevărului, binelui şi frumosului! – sau, dimpotrivă, accentul cade predilect pe acele curente, tendinţe, teme la modă şi cu mare putere de circulaţie, de succes, în mentalitatea secularizantă postmodernă. Nu puţine sunt conştiinţele lucide şi responsabile care avertizează asupra efectului sterilizant pe care îl au asupra experienţei artistice contemporane tocmai acele orientări ideatice – filosofice şi estetice – care exaltă autonomismul total al artei, care cultivă noutatea ca valoare în sine şi promovează formalismul mijloacelor tehnice de expresie prin ruperea acestora de conţinutul spiritual şi de valorile existenţiale umane fundamentale – adevărul şi binele. „Lucrarea" talentului artistic, pentru a ieşi din criza prin care trece nu numai arta contemporană, ci însăşi condiţia umană ar trebui să fie călăuzită de o altă paradigmă spirituală, filosofică, decât cea actuală care, încremenită fiind în prioritatea absolută ce o acordă individului şi individualismului egocentric, nu reuşeşte să găsească şi să regăsească persoana, să pună accentul pe experienţa relaţională, comunitară a omului. Exacerbarea noului până la idolatrie, transformarea lui în valoare în sine, a sfârşit prin a împinge artisticul, în unele zone, către pervertirea lui

în rolul de agent al acțiunii de continuă subversiune estetică a echilibrului vieții umane, prin mijlocirea mass-media. Sub ochii noștri, atrag atenția unele spirite vigilente, ar avea loc o masivă trădare, adică abandonare, abdicare, uitare, a marilor teme ale spiritualității umane și o înnămolire a sferei creației artistice în tematica cercului îngust și de joasă altitudine a eului nostru „uman, prea uman"...Sigur că un astfel de diagnostic sever se bazează pe numeroase simptome pe care le prezintă aventura atât de diversă și fascinantă, altminteri, prin inedit și originalitate, a creației artistice contemporane. Dar de unde provine oare acest ciudat sentiment că în și prin asemenea manifestări estetice sinele omului parcă a devenit prizonierul eului său? Denunțarea critică a acestui impas existențial și moral, a actualei derute axiologice, argumentarea importanței reorientării creației artistice înspre valorificarea și recuperarea originarului și a adevăratelor tradiții cultural-spirituale, inclusiv a tărâmului experienței sacrului și religiosului, relevarea conexiunilor dintre valorile etice și cele estetice – iată câteva dintre accentele care pot și trebuie puse și mereu repuse ca motive de filosofare pentru studenții noștri. Și aceasta, desigur, cu credința și speranța că dintr-o astfel de aprofundare meditativă poate să se ivească în ființa și în orientarea creației lor convingerea pe care o exprimă E. Sabato: „Nu se scrie pentru a încânta, ci pentru a zgudui, pentru a trezi".

II

IMAGINEA ARTISTICĂ
- CĂI DE ACCES -

A MURIT ARTA? INTEROGAŢII CONTEMPORANE ASUPRA STATUTULUI ARTEI

Conf. univ. dr. Dan Eugen Raţiu*
Catedra de Filosofie sistematică, Facultatea de Istorie şi Filosofie, Universitatea „Babeş-Bolyai"

Alături de frecvent evocata moarte a lui Dumnezeu sau a Subiectului, alături de proclamatul sfîrşit al metafizicii, al istoriei sau al realului în profitul simulacrului, o altă te(a)mă preocupa şi neliniştea, spre sfîrşitul mileniului trecut: moartea artei. Spre exemplu, în lucrarea *Sfîrşitul modernităţii* (1985), filosoful italian Gianni Vattimo diagnostica „moartea" sau „amurgul artei" în societatea industrială avansată, văzîndu-le ca aspecte ale unei situaţii mai generale, descrisă ca epocă a sfîrşitului metafizicii şi al istoriei. La rîndul său, criticul de artă al revistei *Time*, Robert Hugues, constata că trăim într-o cultură postmodernă şi că, de acum înainte, este inevitabil să vorbim despre sfîrşitul artei moderne, relaţia noastră cu aceasta transformîndu-se lent într-un simplu interes arheologic.

Sînt acestea simple lamentaţii cu iz milenarist? Este „moartea artei" un diagnostic voluntar apocaliptic, o patologie *fin de siecle* lipsită de orice fundament, sau o teamă reală determinată de bulversările din arta, filosofia şi politica ultimului secol?

Înainte de a răspunde, trebuie spus că nu doar filosofii sau criticii, ci şi artiştii înşişi au anunţat moartea artei. După ce, în anii '20, unul dintre promotorii avangardei ruse, Kasimir Malevici, proclama că „pictura şi-a trăit timpul, pictorul însuşi fiind o prejudecată a trecutului", sfîrşitul artei tradiţionale a devenit un slogan familiar al neo-avangardei postbelice. În anii

'60, grupul Zoo din Torino (subsumat curentului *arte povera*) declara chiar că „este inutil să se mai prezică sfîrşitul artei, acesta s-a petrecut acum cincizeci de ani". Iar în contextul mişcării revoluţionare din mai '68, criticul francez Michel Ragon preconiza ceea ce o va înlocui: evenimentul public sau manifestaţia politică, văzute ca o forme superioare de creaţie. Un grafitti scris în acele zile pe pereţii bătrînei Sorbonne - „Arta a murit, să ne eliberăm în viaţa de zi cu zi; poezia este în stradă" - ilustrează speranţa (iluzorie) în eliberarea forţei creatoare a umanităţii tocmai prin dispariţia artei tradiţionale[1]. Mai mult, sfîrşitul istoriei artei a fost marcat, printr-un act simbolic, într-una din sălile Centrului Pompidou din Paris, de către pictorul Hervé Fischer. Acesta a mers de-a lungul unui şnur alb ce traversa sala şi, la jumătatea drumului, a tăiat şnurul, însoţindu-şi gestul de următoarea declaraţie: „Simplu artist, constat şi declar, în această zi din anul 1979, că *istoria artei s-a încheiat*. Momentul în care am tăiat acest şnur este ultimul eveniment al istoriei artei... intrăm în era evenimenţială a artei post-istorice, *meta-arta*"[2]. Entuziasmul stîrnit de presupusul sfîrşit al artei a inflamat şi spiritele unor artişti români. Astfel, în revista „22", un tînăr artist (din tabăra democrată) regreta lipsa de sincronizare a artei româneşti cu acest fenomen occidental, estimînd că este necesară şi la noi o conştientizare şi o punere în practică a sfîrşitului artei.

„Moartea artei" pare, deci, a fi o temă extrem de actuală în contextul sfîrşitului de secol şi de mileniu. Nu trebuie, însă, să ne lăsăm înşelaţi de caracterul atît de acut, în aparenţă, al acestei teme(ri). De fapt, „moartea artei" nu e cîtuşi de puţin o temă nouă, ci un *topos* trans-istoric, însoţind întreaga istorie a artei. Lungul şir de filosofi, critici sau artişti care au anunţat sfîrşitul artei poate fi urmărit retrospectiv pînă la începutul culturii europene. In cele ce urmează, vom prezenta cîteva exemple din cronica acestei morţi anunţate.

Pe plan filosofic, un prim pas făcut în urmă pe firul retoricii sfîrşitului ne duce la Martin Heidegger, ale cărui idei au hrănit o bună parte din discursurile eschatologice actuale. Vestitorul sfîrşitului metafizicii se întreba dacă discuţiile despre operele nemuritoare ale artei sau despre artă

[1] Vezi Harold Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, [1972], Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992, pp.55;209-210;215-216.

[2] Cf.Hans Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, [1983], Jacqueline Chambon, Nimes, 1989, pp.11-12.

ca valoare eternă mai au vreun conţinut şi vreo justificare în epoca contemporană - epoca tehnicii, care a dus la înlăturarea acelei *poiesis* tradiţional pusă în joc de artele frumoase. Totuşi, filosoful german a lăsat deschisă întrebarea dacă în zilele noastre arta mai este încă vie sau, în termenii săi, dacă mai este „o modalitate esenţială şi necesară în care survine adevărul hotărîtor pentru existenţa noastră ce ţine de Istorie"[3].

Un alt mare gînditor care a meditat asupra destinului artei în lumea modernă a fost Friedrich Nietzsche. Odată cu *Omenesc, prea omenesc* (1878) şi cu scrierile care i-au urmat, Nietzsche inaugura critica destructivă a valorilor supreme anunţînd, alături de moartea lui Dumnezeu, şi *crepusculul artei*: „Asemeni bătrînului care îşi recheamă tinereţea şi îşi celebrează sărbătorile amintirii, în curînd umanitatea nu va găsi în artă decît amintirea înduioşătoare a bucuriilor tinereţii sale. Poate că niciodată arta nu a fost înţeleasă cu atîta profunzime şi suflet ca în zilele noastre, cînd se pare că magia morţii o înveşmîntează cu aura ei". Iar în *Aurora*, el profeţea: „Arta artiştilor trebuie să dispară într-o zi, absorbită cu totul în nevoia de *sărbătoare* a oamenilor: artistul retras deoparte şi expunîndu-şi operele va fi dispărut". O atitudine similară a împărtăşit şi părintele comunismului „ştiinţific", Karl Marx, care a prevestit sfîrşitul artei ca formă a iluziei (ideologiei), o dată cu victoria proletariatului. În „Introducerea" la *Contribuţii la critica economiei politice* (1859), el avansa ideea că, într-o societate ajunsă la un stadiu de dezvoltare ce exclude orice raport generator de mituri, arta ca activitate autonomă va lua sfîrşit. Trebuie însă spus că atît Nietzsche cît şi Marx reiterau de fapt (chiar dacă din motive diferite) profeţia lui Hegel privitoare la sfîrşitul marii arte în lumea modernă.

Cronica morţii artei ne duce, astfel, la o temă formulată de Hegel încă în *Fenomenologia spiritului* (1807). După cum constata filosoful german, „încrederea în legile eterne ale zeilor a amuţit asemeni oracolelor care le făceau cunoscute. Statuile sînt acum doar cadavre părăsite de sufletul lor viu, imnurile sînt doar cuvinte din care credinţa s-a retras, mesele zeilor au rămas fără hrana lor spirituală..."[4]. Topos-ul artei ca „fapt al trecutului"

[3] Vezi Martin Heidegger, Postfaţă la "Originea operei de artă" [1936] şi "Întrebare privitoare la tehnică" [1954], în *Originea operei de artă*, Ed.Humanitas, Bucureşti, 1995, pp.107-109;146-147;154-155.

[4] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia spiritului* [1807], Editura IRI, Bucureşti, 1995, pp.429.

avea să fie reluat de Hegel, ca temă inaugurală, în *Prelegerile de estetică* predate între 1816-1830 la Heidelberg şi Berlin. Acestea au furnizat nu doar cel mai monumental sistem estetic din ultimele două secole, ci şi cea mai elaborată teză a sfîrşitului artei, pe marginea căreia diverşi autori continuă să gloseze şi astăzi.

Continuîndu-ne investigaţia „arheologică", putem constata că retorica sfîrşitului artei nu a fost inaugurată de filosofii germani. Conştiinţa caracterului efemer al artelor frumoase, condamnate la degradare, era omniprezentă în secolul XVII. Spre exemplu, în anul 1662, în plină emergenţă a clasicismului francez, criticul Roland Fréart de Chambray denunţa pe un ton violent şi polemic decadenţa unei arte care cunoscuse altădată o glorie incomparabilă şi incontestabilă: „Este o problemă destul de curioasă - scria el -, aceea de a şti de ce pictura a decăzut de la suprema perfecţiune pe care o avea mai înainte, şi cum s-a ajuns că astăzi se pare că nu ne-a mai rămas din ea decît umbra, sau, am putea spune, fantasma"[5]. Un secol mai devreme, la începutul lucrării consacrate marilor artişti italieni ai Renaşterii, *Vieţile celor mai de seamă pictori, sculptori şi arhitecţi* (1550/1568), Giorgio Vasari accentua ideea decăderii artelor în perioada Evului Mediu, afirmînd că, „în nefericita Italie, din pricina nesfîrşitului potop de nenorociri care o copleşiseră şi înecaseră (...) se stinsese cu desăvîrşire chiar şi stirpea artiştilor". Chiar în timpul său, observa Vasari, numele a foarte mulţi artişti, împreună cu operele lor minunate, erau „gata să fie acoperite de uitare şi să piară încetul cu încetul, într-un chip care (...) nu poate însemna altceva decît o moarte apropiată"[6]. Iar Vasari şi-a conceput exerciţiul biografic tocmai ca o salvare a lor de la „a doua moarte", graţie rememorării.

Sentimentul sfîrşitului artei nu i-a tulburat, însă, doar pe filosofii germani sau pe criticii şi istoricii moderni. În altă enciclopedie, de această dată a Antichităţii - *Istoria naturală* – Pliniu cel Bătrîn deplîngea survenirea unei „eclipse a artei", reluînd apoi condamnarea picturii degenerate din epoca sa, etichetată ca *ars moriens*.[7] De altfel, tema decadenţei era frecventă în acel prim secol al erei noastre, paradoxal început al unui sfîrşit de ciclu istoric şi cultural. O mărturie semnificativă în această privinţă ne-a lăsat primul roman latin, *Satyricon*-ul lui Petronius. Conform acestuia, în urma unei vizite la pinacotecă, tînărul Encolpius i-a cerut mai-înţeleptului Eumolpus să-l lămurească asupra pricinii decăderii vremurilor sale, cînd au pierit cele mai de seamă arte, între care şi pictura, dispărută fără a lăsa cea mai mică urmă.[8] Iar răspunsul-tiradă asupra decadenţei culturii comportă numeroase analogii cu alte pasaje cunoscute din autorii primului secol, fiind vorba de o temă frecvent uzitată în şcolile de retorică din acel timp.

[5]Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture démontrée par les principes de l'art...* [1662], cf. Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture a l'âge classique*, Flammarion, Paris, 1989, p.153.

[6]Giorgio Vasari, *Vieţile celor mai de seamă pictori, sculptori şi arhitecţi* [1550/1568], Ed.Meridiane, Bucureşti, 1962, vol.1, pp.29-30;169.

[7]Vezi Gaius Plinius Secundus, *Naturalis Historia*, XXXIV, 52 şi XXXV, 2-14, ediţia Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Les Belles Lettres, Paris, 1953 şi 1985, pp.35-41.

*

Acest scurt detur istoric confirmă caracterul recurent al retoricii eschatologice, astfel încît întreaga istorie a artei nu pare a fi altceva decît un permanent joc moarte/supravieţuire. Putem acum să ne întrebăm: ce înseamnă, astăzi, „moartea artei"? Este vorba de dispariţia artei/picturii tradiţionale, cum a crezut avangarda istorică şi a reiterat neo-avangarda postbelică? Sau este vorba, dimpotrivă, despre o altă moarte - recent anunţată şi ea –, cea a avangardei?

Trebuie spus că tema morţii artei nu a avut acelaşi înţeles de-a lungul istoriei. Retorica eschatologică a avut mize şi semnificaţii diferite, în funcţie de natura şi finalităţile atribuite artei, precum şi de viziunea subiacentă asupra timpului. Pentru a înţelege semnificaţiile şi mizele veritabile ale diferitelor proclamaţii ale sfîrşitului artei este necesar apelul la modelele estetice şi la practicile artistice de care acestea sînt legate.

Modelul estetic clasic a dat o nuanţă specifică topos-ului morţii artei. Într-o estetică a perfecţiunii precum cea clasică, bazată pe credinţa într-un ideal transcendent şi legată de un model temporal ciclic, în care progresul şi declinul se succed, starea de decădere a artei apare drept consecinţa îndepărtării sau infidelităţii ei faţă de idealul cu care trebuie să se confrunte şi pe care trebuie să îl actualizeze. Tematizarea decăderii sau a „morţii" artei e justificată tocmai de distanţa faţă de ideal, care trebuie însă recuperată, iar arta „reînviată". Astfel, în estetica clasică, retorica eschatologică nu a fost decît o *propedeutică a resurecţiei artei*.

Este cazul Renaşterii italiene, care a avut ca motiv central „reînvierea picturii odată apuse". Giorgio Vasari a reluat tema modernizării artelor exaltată de umaniştii şi artiştii din Quattrocento, calificînd-o ca o *rinascita*. După ce

[8]Petronius, *Satyricon*, LXXXVIII, Ed. Hyperion, 1991, pp.150-151.

accentuase, în *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, ideea decăderii artelor în perioada medievală, Vasari afirma că „Giotto a reînviat arta picturii, îndreptînd-o de pe drumul greșit pe care apucase și aducînd-o, cu ajutorul Domnului, spre forma care să se poate chema bună". Dar, din perspectiva timpului scurs pînă atunci, el vedea în pictura lui Giotto numai prima etapă - copilăria - dintr-o evoluție similară cu cea a vîrstelor omului: a doua etapă - adolescența - i-a avut ca protagoniști pe Brunelleschi, Donatello și Masaccio, pe cînd a treia - vîrsta maturității - inaugurată de Leonardo și Rafael, a ajuns la apogeu odată cu Michelangelo, artistul care a atins perfecțiunea[9]. În acest fel, ca și prin utilizarea termenului de *maniera moderna*, Vasari întreprindea o tentativă de legitimare a noului ideal de frumusețe al picturii florentine, văzut ca depășire a învechitului stil medieval și, totodată, ca redescoperire a adevăratului mod de a picta practicat în Antichitate.

De asemenea, este cazul clasicismului francez, unde retorica eschatologică a dobîndit o nuanță suplimentară, fiind legată de lupta pentru autoritate și supremație artistică. În contextul Certei dintre Antici și Moderni, teza decadenței artei - asociată cu corolarul său, teza progresului - a fost instrumentată în scopul afirmării superiorității artei franceze față de cea italiană și asigurării dominației sale. Tentativa lui Roland Fréart de Chambray de a defini principiile artei clasice în lucrarea *Ideea perfecțiunii picturii* (1662) a fost, totodată, un violent atac împotriva tezelor lui Vasari, vizînd asigurarea preeminenței artistice a Franței față de Italia. Teza decadenței picturii anterioare clasicismului francez a fost utilizată de Fréart de Chambray pentru a face din Poussin renovatorul ultim al picturii antice, cel care a restabilit perfecțiunea artei. Proclamat cel mai împlinit dintre toți pictorii modernii, Poussin a devenit modelul exemplar și perfect al doctrinei academiste franceze.

Și pentru Hegel - a cărui estetică a fost placa turnantă între clasicism și modernism - decăderea marii arte survine, într-o primă instanță, în urma îndepărtării ei treptate de ideal și a incompatibilității cu starea prozaică a lumii moderne (care se plasează într-un raport exterior față de artă, reflecția înlocuind trăirea). Noutatea față de clasicism provine din abandonarea ideii unei repetiții ciclice în cazul istoriei artei în genere și încadrarea acesteia

[9] G.Vasari, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, vol.1, pp.214-215; 223-224.

într-un model temporal progresiv mai larg, cel al împlinirii Spiritului. La nivelul profund al istoriei spiritului absolut, „moartea" artei apare ca un fapt necesar, inevitabil: în forma sa de manifestare sensibilă, spiritul trebuie să accepte determinația negativă a morții ca aparținînd propriului concept și să pășească pe calea dispariției treptate. Drept urmare, arta încetează să mai fie o formă vie, pierzînd locul superior pe care îl ocupase în cadrul dialecticii formelor spiritului absolut (expresia lui sensibilă) și a formelor umanității (expresia spiritului unui popor). Cu toate acestea, și în cazul lui Hegel problema sfîrșitului e inseparabilă de o dialectică moarte-viață. Pe de o parte, deoarece calea morții (artei) este doar o etapă în viața spiritului absolut, în drumul său spre o formă superioară (filosofia). Pe de altă parte, dacă „moartea artei" înseamnă încheierea destinului marii arte care, desfășurîndu-se în conformitate cu o necesitate interioară, și-a împlinit esența în Istorie, acest sfîrșit marchează începutul unei arte eliberate de orice necesitate: arta ca liber joc al subiectivității. În ipostaza sa fericită, o artă a actualității prezentului, dar și a omenescului nepieritor.

O mutație culturală majoră s-a produs în epoca modernă. O dată cu impunerea modelului timpului liniar și ireversibil (*ideologia progresului*), estetica perfecțiunii și a permanenței a fost înlocuită de estetica imanenței și a tranzitoriului, avînd ca principii schimbarea și noul. S-a modificat și mecanismul fundamentării valorilor, lumea modernă fundîndu-le nu pe ordinea tradiției, ci pe subiectivitate. În același timp, valorile artistice au fost deposedate de statutul lor transcendent și considerate pur istorice, relative. Noutatea și originalitatea au fost afirmate ca valori cardinale ale unei arte concepută ca expresie de sine a artistului, descoperirea lumii lăsînd loc exprimării vieții interioare și aspirației la reînnoirea radicală a limbajului artistic.

Modernizarea artistică lansată la sfîrșitul secolului XIX a avut însă o natură duală: pe lîngă versantul estetic s-a dezvoltat și un versant critic, „eliberator". Spre deosebire de ramura estetistă a modernismului, care viza atingerea purității reprezentării și autonomia artisticului, avangarda revoluționară a mizat pe forța subversivă și negatoare a artei, chemată să schimbe în mod radical viața și societatea. Accentul a fost deplasat de pe dimensiunea ontologică și estetică pe dimensiunea critică a artei, funcția practică substituind funcția de revelație a adevărului lumii ori pe cea hedonistă. Astfel, s-a acutizat criza a ceea ce tradiția estetică desemnase în termeni

funcţionali ca delectare, cunoaştere sau *catharsis*, precum şi a conceptelor de *mimesis*, reprezentare, frumos, cărora le-au fost opuse alte finalităţi şi valori: critica, negaţia, activismul politic, subversiunea, abstracţia, etc. Rezultatul a fost emergenţa unei estetici revoluţionare a inovaţiei şi a rupturii, definitorie pentru avangarda secolului XX[10]. Chiar şi astăzi, o tenace linie de gîndire avangardistă continuă să identifice aria de acţiune a artistului atît cu travaliul formal cît şi cu critica socială, arta fiind plasată într-o relaţie antagonistă cu propria tradiţie şi cu societatea.

Privită în acest context estetic şi ideologic, „moartea artei" - anunţată de artiştii înşişi - are o altă rezonanţă şi implică mize sensibil diferite faţă de tematizările anterioare. În cazul avangardei, retorica eschatologică îndeplineşte o funcţie critico-polemică, implicînd contestarea formei şi funcţiilor tradiţionale ale artei. Moartea artei presupune, astfel, disoluţia formei ei tradiţionale, fie prin dispariţia graniţei care o separă de non-artă, realitate sau viaţă, fie prin renunţarea la producerea de opere-obiect. La acestea se adaugă pierderea legitimităţii funcţionale tradiţionale a artei, înlocuită de sarcina practică de transformare a realităţii sociale. Este, spre exemplu, cazul avangardei ruse, unde tema sfîrşitului artei - asociată cu retorica revoluţiei - semnifică sfîrşitul picturii ca formă a reprezentării, urmată de dizolvarea ei, ca forţă creatoare, în elanul comun de construire a noii societăţi (comuniste).

O dată cu neo-avangarda postbelică, contestarea a primit o nuanţă nouă, fiind vizate piaţa şi sistemul capitalist: retorica sfîrşitului implică refuzul comercializării şi al instrumentalizării artei, adică al punerii ei în serviciul sistemului constituit de putere. Thanatofilia neo-avangardei ţine, deci, de o strategie practică de sustragere a artei din procesele corelative ale istorizării (integrării în sistemul cultural capitalist) şi comercializării (participării la ciclul producţie-consum), artiştii din sectorul „înaintat" al cîmpului artistic, precum arta conceptuală, *arte povera*, *happening*, *performance*, *land art*, *body art* etc., căutînd în mod explicit să evite sistemul de schimb şi să-şi facă munca irecuperabilă de către piaţă. În cele din urmă, moartea artei nu este

[10] Acest nou sens atribuit artei şi raporturilor ei cu propria tradiţie şi cu lumea se explică şi prin faptul că proiectul artistic avangardist a fost modelat de utopiile politice: marxismul i-a oferit fundamentul ideologic, chiar dacă nu întotdeuna în mod direct ci, precum în cazul neo-avangardei postebelice, prin intermediul esteticii (adorniene) a negativităţii.

altceva decît rezultatul unui efort sinucigaş de a o lichida ca producătoare de obiecte-valori şi de a o elibera din „mrejele" consumatorismului[11].

Schiţînd o *fenomenologie a morţii artei*, se poate spune că, în esenţă, avangarda istorică a încercat depăşirea limitelor în interiorul cărora au fost gîndite în mod tradiţional arta şi opera de artă. Provocările au vizat *subiectele* artei, *tehnica* picturală, *spaţiul* pictural, *obiectul* reprezentat şi, în fine, *opera* însăşi, rupturile fiind din ce în ce mai radicale: de la abandonarea marilor teme şi a perspectivei ca mijloc de organizare a spaţiului pictural, pînă la refuzul reprezentării şi al chiar operei de artă ca atare. De asemenea, au fost problematizate *creaţia* artistică, *locul prezentării* artei şi *funcţiile* ei, de unde cultul spontanităţii, refuzul muzeului şi accentuarea dimensiunii critic-revoluţionare a artei, al cărei teren de acţiune avea să fie identificat cu viaţa însăşi.

După cel de-al doilea război mondial, moştenirea primei avangarde a fost preluată de neo-avangardă, generînd „tradiţia subversiunii". Numitorul comun al diverselor curentele neo-avangardiste este dat tot de tendinţa spre debordarea limitelor şi constrîngerilor tradiţionale ale artei.

Prima concretizare a acestei tendinţe o constituie *transgresiunea genurilor canonice*, precum pictura sau sculptura, în profitul unor genuri mixte sau inter-mediale. Formele, materialele, mijloacele şi tehnicile propuse de artiştii contemporani s-au înmulţit considerabil, fiind împrumutate din zona tehnologiei industrial-informaţionale - tipografie, cinetism, fotografie, video - sau din realitatea cea mai imediată şi banală, precum acumulări de deşeuri sau de produse de serie, structuri efemere ori *environments* uriaşe, instalaţii, etc. Diferenţa faţă de avangarda istorică este dată de saltul tehnologic. De altfel, după cum remarca şi Harold Rosenberg, simbolul anilor '60 îl constituie tocmai uniunea între artă şi tehnologie, care apare ca ipostaza actuală a „sfîrşitului artei": sub forma tehnologiei, istoria pare a condamna pictura, calificată acum ca învechită, depăşită. Această atitudine a neo-avangardei faţă de pictură nu reflectă doar simpla indiferenţă, ci dorinţa ostilă de a o aboli, de a o lichida, de această dată prin dizolvarea în imediatitatea

[11] Vezi G.C.Argan, *Arta modernă*, Ed.Meridiane, Bucureşti, 1982, vol.2, pp.238-239. Retorica sfîrşitului şi-a făcut simţită prezenţa şi în dezbaterile estetice şi filosofice ale ultimelor decenii, toposul morţii artei apărînd în noi ipostaze, precum "moartea autorului" (ca instanţă creatoare de semnificaţie) proclamată de Roland Barthes şi Michel Foucault, care traduce tot un utopism de inspiraţie avangardistă.

reprezentată de datele mass-media, de inovațiile tehnologice, și transformarea sa într-un mijloc de comunicare (degradat)[12].

Noile curente postbelice nu au renunțat nici la rolul critic atribuit artei de către avangarda istorică. În acest fel, s-au înscris în logica avangardismului, spirala radicalizării lansată la începutul secolului re-atingînd punctul extrem: dispariția operei de artă, precum în *performance*, unde actul execuției dobîndește valoare în sine, în arta conceptuală, unde ideea are valoare în sine, sau în *arte povera* (arta săracă), unde sînt refuzate (din motive ideologice) orice tehnici producătoare de obiecte-„marfă". O altă concretizare a tendinței generale mai sus-amintite o constituie, astfel, *renunțarea la formele tradiționale ale creației*, interesul artiștilor deplasîndu-se dinspre opera de artă ca „produs finit" sau obiect permanent înspre procedee și actul producerii (procesul tranzitoriu).

Continuitatea dintre avangardismul postbelic și cel istoric nu rezidă doar în atacurile împotriva „iluziei permanenței", căreia i-au opus exaltarea naturii efemere a creațiilor artistice, ci și în aspirația de a amesteca arta cu realitățile vieții cotidiene. O altă tendință comună majorității curentelor neo-avangardiste este cea de estompare sau chiar *suprimare a distincției dintre artă și viață*. Frontierele artei au fost pulverizate, astfel încît aceasta a ajuns să înglobeze non-arta și anti-arta, adică să fie amalgamată cu artefacte culturale sau de consum (*comics*, imagini publicitare, drapele, sticle de Coca-Cola etc.), ori identificată cu „opere" dirijate împotriva transcendenței estetice (*ready-made*, *earth-works*, acțiuni, instalații etc.) O dată cu aceasta se intră în sfera aleatoriului pur, în domeniul unei voite imposibilități de a deosebi fenomenul estetic de celelalte fenomene, fie că aparțin experienței personale a artistului, fie lumii înconjurătoare. În acest sens, sînt sugestive propunerile neo-dadaiste, precum faimoasele *combine-paintings* ale lui Robert Rauschenberg (a cărui pictură-lucru intitulată „Patul" este un pat adevărat, stropit cu culori ce subliniază tocmai evidența lucrului prezentat ca „tablou") sau muzica lui John Cage, predispusă să absoarbă și să integreze toate posibilitățile sonore, inclusiv zgomotele din jur (piesa intitulată „4'33" pentru orice instrument" constă în intrarea și așezarea unui pianist la pian, fără a cînta, muzică fiind pur și simplu zgomotele din camera în care piesa este „interpretată"). În acest fel, arta a fost redusă la tăcere sau la vid, cum a

[12] H.Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, pp.235-237.

făcut-o pictorul Yves Klein care, în 28 aprilie 1958, a propus la galeria Iris Clert din Paris o „Expoziție de vid" ce consta în aerul din galeria purificată prin golirea, curățirea și pictarea sa în alb (el atingînd și performanța de a vinde două „tablouri imateriale" cu acea ocazie).

O altă limită pusă sub semnul întrebării și transgresată de curentele neo-avangardiste este cea fixată de locurile tradițional atribuite experienței artistice - galeria, muzeul, teatrul, sala de concert. Acestea sînt refuzate, considerîndu-se că ar izola „opera" de realitatea vieții. În schimb sînt căutate și propuse noi locuri ale acțiunii artistice, privilegiate fiind spațiile neconvenționale precum strada, clădirile industriale dezfectate sau mediul natural, ca în *happening*, *performance* și *land art*.

Dincolo de aceste aspecte de continuitate față de avangarda istorică, în activitatea artistică a ultimelor două decenii au intervenit și schimbări profunde, care au fost descrise ca *glisare de la avangardă la post-avangardă*[13]. În mod (aparent) paradoxal, instituționalizarea avangardei a dus - prin ritualizarea revoltei și banalizarea esteticii inovației și a șocului -, la declinul avangardismului. Epuizarea forței sale creatoare s-a petrecut în paralel cu epuizarea ideologiei revoluționare și a ideologiei progresului, „revolta" sau „noutatea" pierzîndu-și forța de fascinație exercitată pînă acum. Starea de fapt a cîmpului artistic este definită acum de *pluralism*, *eclectism*, *sincronie stilistică și auto-referențialitate*: inspirația este căutată mai degrabă în istoria artei, toate formele și codurile anterioare, toate tendințele artistice ale trecutului fiind reluate (adeseori în manieră parodică) într-o succesiune de mode din ce în ce mai accelerată.

Apare, astfel, o primă discontinuitate față de avangarda istorică: *disoluția valorii noului*. Acțiunea pictorului Hervé Fischer evocată la început (proclamarea sfîrșitului istoriei artei și începutul artei post-istorice) este un exemplu de situare în cadrele postmodernității, dominată de sentimentul „sfîrșitului istoriei", dar al unei istorii înțeleasă ca progres către nou. Stă mărturie pentru aceasta auto-comentariul ceva mai tonic al gestului său simbolic, apărut doi ani mai tîrziu (1981) într-o carte intitulată *L'histoire de l'art est terminée*. După pictorul francez, „conceptul de noutate este, de la bun început, conform propriei sale logici, împlinit, epuizat. Astăzi, abandonarea valorii noului nu poate fi evitată, dacă vrem să ținem arta în

[13] Vezi Klaus Honnef, *Arta contemporană*, Taschen Verlag, Köln, 1992.

viață. Nimic nu ne permite să afirmăm că arta a murit... ceea ce se încheie este istoria ei, înțeleasă ca *noutate*"[14].

A doua discontinuitate radicală față de (neo)avangardă constă în *abandonarea practicii refuzului permanent*, survenită o dată cu epuizarea ideologiei revoluționare. Într-o subtilă expunere asupra ideii de modernism, Octavio Paz constata epuizarea negativității în epoca contemporană: „Astăzi, arta modernă a început să-și piară puterea de negație. De-a lungul anilor nu a încetat să repete același refuz: rebeliunea s-a transformat în procedură, critica a devenit retorică, iar transgresiunea ceremonie. Negația nu mai e creatoare. Nu vreu să spun că acesta ar fi sfîrșitul artei: ceea ce noi trăim de fapt este sfîrșitul *ideii de artă modernă*"[15]. La rîndul său, Harold Rosenberg remarca dispariția - spre sfîrșitul anilor '60 - a alienării artistului și a ostilității sale față de cultura majoritară, precum și dispariția antagonismului opiniei publice față de artă, altfel spus, sfîrșitul avangardei ca alienată și ostilă[16].

În urma acestui fenomen vine și ceea ce a fost numit „noul conformism avangardist" sau „clasicizarea avangardei", care pun foarte bine în lumină relația neo-avangardei cu avangarda istorică: gestul anti-artă al dadaismului a fost transformat de către noile generații ale anilor '70-'80 într-o punere în pagină stilistică, ceea ce semnifică o estetizare a însuși gestului dorit anti-estetic și, în acest fel, eșecul programatei morți a artei. De altfel, „renașterea" picturii din anii '80 are un caracter simptomatic, ilustrînd o schimbare importantă de orientare în practica artistică și o nouă configurare a cîmpului artistic, în care inovația a încetat să mai fie considerată regula de aur, tendința dominantă fiind mai degrabă *revival*-ul, întoarcerea la tradițiile pierdute: în literatură la povestire și personaje adevărate, în pictură la reprezentarea figurativă adeseori proscrisă pînă în jurul anilor '60, în sculptură la preocuparea pentru materiale și tehnologie, iar în muzică la melodia abandonată de formele cele mai extreme ale serialismului anilor '50.[17] Cu alte cuvinte, ceea ce a fost proclamat, de această dată, drept „moartea avangardei".

[14] Cf.H.Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, p.12.

[15] Octavio Paz, *Children of the Mire*, în *Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1974, p.149.

[16] H.Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, pp.222-229.

[17] L.Ferry, *Homo Aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică*, p.44;

Aceasta înseamnă că, o dată cu spulberarea definitivă a utopiilor revoluționare, înverșunarea subversivă a neo-avangardei și voința sa de a ieși din artă sînt complet lipsite de sens. Pe de o parte, ca efect al delegitimării ideologiei și filosofiei sale fondatoare. Pe de altă parte, repetiția fără sfîrșit a unor gesturi negatoare a devenit neinteresantă din punct de vedere plastic, reiterarea obsesivă a acelorași soluții împrumutate din arsenalul istoric transformînd neo-avangarda contemporană într-o ariergardă paseistă, lipsită de principala sa justificare - înnoirea continuă. Soluția ar fi, poate, regîndirea sensului artei și a raportului ei cu lumea: renunțarea la negație și la utopia „revoluției permanente" de inspirație politică, recîștigarea respectului pentru propriile mijloace de expresie și pentru meseria de artist, reconcilierea cu publicul mai înainte ignorat sau chiar agresat. Acesta mai are încă nevoie de „oglinda" artei sau, după cum spunea filosoful german Hans-Georg Gadamer, de o promisiune de ordine, adică de procesul nesfîrșit de transformare în ceva durabil a ceea ce este inform, incoerent și efemer.

Mai trebuie adăugat că starea actuală (de criză) a artei a primit și o altă interpretare, care deplasează cauza crizei într-un teritoriu diferit: după unii autori, nu ar fi vorba atît de o criză a artei cît de o criză a discursului său de legitimare. Spre exemplu, Heidegger a stabilit o relație de determinare directă între metafizică, teoria estetică și criza artei: după filosoful german, tocmai estetica - înțeleasă ca o modalitate de reflecție asupra frumosului și a artei derivată din metafizică - este responsabilă de „moartea" sau, cel puțin, de deplina neînțelegere a artei. Criza actuală și-ar avea sursa în impasul esteticii moderne, care a redus frumosul și arta la ceea ce afectează sensibilitatea, ocultîndu-le în acest fel adevărata natură.

Ideea că sub presupusa criză a artei se ascunde, în fapt și înainte de toate, o criză a discursului de legitimare apare și la un autor neînscris în filiația heideggeriană, Jean-Marie Schaeffer. Filosoful francez constata existența unei crize a tradiției speculative în interpretarea artei sau, mai exact, a principalului mit de legitimare promovat de aceasta: definirea artei drept cunoaștere extatică sau revelație a adevărului absolut. Consecințele negative ale sacralizării artei de către teoreticienii speculativi au fost reducerea frumosului la dimensiunea cognitivă (datorată identificării lui cu adevărul)

D.Bell, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, pp.153-154; K.Honnef, *L'art contemporain*, pp.36-37; 137.

şi confuzia dintre descriptiv şi evaluativ, cărora li s-a adăugat puritanismul exacerbat rezultat din eliminarea problemei plăcerii estetice. Mai mult, tradiţia speculativă ar fi marcat negativ şi practica artistică: din momentul în care a fost definit prin conţinutul său de adevăr, domeniul artei a încetat să mai fie cel al întîlnirii cu operele, fiind supus de un discurs artistico-filosofic care le situează în cadrul unei strategii de intervenţie istorică. Istoricismul speculativ şi-ar avea, deci, partea sa de responsabilitate pentru fundătura în care au ajuns astăzi unele sectoare ale activităţii artistice. Şi, întrucît atribuie crizei actuale o cauză de natură discursivă, Schaeffer caută terapia tot la nivel discursiv: soluţia propusă de filosoful francez constă, în esenţă, în reorientarea modului de a gîndi arta înspre un discurs analitic despre faptele artistice şi recuperarea dimensiunii hedoniste a experienţei estetice[18].

Răspunsul lui Schaeffer la problema crizei (teoriei) artei sugerează că abordarea operelor din unghi estetic ar permite, în fine, scoaterea artei de sub tutela filosofiei speculative şi, astfel, „vindecarea" sa. Pornind de aici se poate pune întrebarea dacă, în zilele noastre, arta mai are nevoie de vreo justificare filosofică? Nu credem, însă, că se poate vorbi despre irelevanţa, inutilitatea ori de caracterul nociv al oricărei abordări filosofice a artei. Desigur, astăzi este evidentă epuizarea discursului emfatic sau speculativ, care a identificat arta cu revelaţia adevărului absolut, precum şi a discursului de tip avangardist/revoluţionar, care a deplasat legitimarea artei din domeniul estetic în cel social-politic, privind-o doar în termenii rupturii, negaţiei sau subversiunii. Dar tocmai epuizarea acestora lasă teren liber pentru o abordare filosofică eliberată de iluzii metafizice, de poncife ideologice şi deschisă la problemele reale ale artei, precum şi la preocupările justificate ale artiştilor contemporani.

---

[18]Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIème siecle* à *nos jours*, Gallimard, Paris, 1992, pp.344-345;355-357;375-376.

*Dan Raţiu, conf.univ.dr. la Departamentul de Filosofie al Universităţii „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca, predă Estetica şi Teorii contemporane asupra artei. Este autorul cărţilor *Moartea artei? O cercetare asupra retoricii eschatologice*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2000, şi *Disputa modernism – postmodernism. O introducere în teoriile contemporane asupra artei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

ARTA ŞI FENOMENUL COMUNICĂRII

Prof. univ. dr. Liviu Văcariu
Catedra de Discipline Teoretice, Universitatea de Artă şi Design

Analiza raporturilor dintre artă şi mijloacele de comunicare, consecinţele practice pe care perfecţionarea acestor mijloace le aduce în sfera artei a devenit una din direcţiile spre care s-au îndreptat, în ultimele decenii, preocupările sociologilor, esteticienilor, teoreticienilor şi criticilor de artă, şi nu numai acestora. După cum se ştie, disputa în jurul acestei teme a dus la apariţia a cel puţin două mari „tabere": susţinătorii mijloacelor de comunicare în masă, decişi să le utilizeze şi să le adapteze exigenţelor „noii civilizaţii", şi criticii care apreciau apariţia şi proliferarea acestor mijloace drept primejdie nu numai pentru arta însăşi ci, în general, pentru cultură, educaţie, sensibilitate şi spirit. Eco descrie foarte bine această situaţie în cartea sa *Apocalitticii e integrati* (Bompiani, Milano, 1964).

Evident, această polarizare îşi are rădăcina, prefigurarea şi antecedenţa în mai vechile dispute asupra operei de artă unicat, în modificările – propuse sau impuse – odată cu apariţia constructivismului, structuralismului şi cinetismului optic, odată cu apariţia tehnicilor multiplicării şi odată cu ele a opoziţiei dintre unicat şi multiplu. E suficient să ne amintim în acest sens ceea ce scriau Gabo şi Pevsner în jurul anilor 1920: „Arta nu trebuie să rămână un sanctuar pentru inutili, o consolare pentru disperaţi şi o justificare pentru leneşi. Arta ar trebui să ne însoţească oriunde pulsează şi acţionează viaţa: la bancul de lucru, la masă, în repaus, în joc, în zilele de lucru şi în vacanţă, acasă şi pe stradă, astfel încât flacăra vieţii să nu se stingă în umanitate".

Câteva decenii mai târziu, Vasarely avea să se exprime şi mai

categoric: „În fața capodoperelor trecutului – scopuri în sine – noi aducem prototipuri, puncte de plecare. Fără a nega principiul unicității, optăm pentru acela al multiplicității, mai generos, mai uman. Acest prototip – punctul de plecare – constituie opera nu una, ci o sută, concepută așa din chiar momentul materializării ei. Valoarea sa nu va consta în raritatea obiectului, ci în raritatea calității pe care o semnifică". Exemplul lui Vasarely este urmat de artiști al căror nume vor deveni tot mai celebre: Soto, Le Parc, Takis, Alain Jacquet, Gerard Singer și alții.

La celălalt pol se mai menține și astăzi opinia exprimată de Etienne Gilson după care multiplicarea ar distruge arta însăși deoarece „ceea ce constituie esența însăși a adevăratei opere de artă este unicitatea!".

Am aminti în treacăt, că astăzi statutul „multiplelor" este în mare parte clarificat, majoritatea teoreticienilor (Raymonde Moulin, Giulio Carlo Argan, Abraham Moles) fiind de părere că spre deosebire de reproducere, multiplul presupune utilizarea tehnicilor industriale ca mijloc de creație și nu ca mijloace de reproducere. După părerea lor, în acest caz tehnicianul ar fi de partea procesului de creație deoarece „mașina și materialele noi sunt acum instrumente ale creației artistice, de prospecțiuni și elaborări creatoare" (Raymonde Moulin). Mai mult, autorii citați sunt de părere că în viitor dezvoltarea tehnicii și a științei să determine o și mai mare integrare a tehnicilor în câmpul artei, un ritm și mai accelerat de schimbare a viziunilor artistice dând naștere la realități și relații generatoare de forme și practici artistice cu totul noi.

Controversele continuă însă în privința multiplicării prin tehnica reproducerii cu marile ei posibilități, mai ales azi când mass-media transformă obiecte, fapte, idei, evenimente în informație, adică reproduceri difuzate masiv. Nimeni nu neagă utilitatea reproducerilor, opoziția față de acest fenomen al vieții noastre cotidiene fiind legată în cazul operelor plastice, de substituirea lor cu „imitații mecanice mai mult sau mai puțin perfecte, dar care de orice calitate ar fi nu sunt opere de artă", de modificările pe care acestea le produc în raport cu circuitul tradițional unicat (original) – receptor. Reproducerea se afirmă cu deplin temei – schimbă atât concepția, cât și comportamentul nostru integral. „Imaginea, scrie René Berger, a devenit modul și locul de comunicare privilegiat al fotografiei, al cinematografului și televiziunii. De câteva decenii, condițiile experienței noastre estetice s-au

schimbat în asemenea măsură încât termenii înșiși ai problemelor – ai oricărei probleme – s-au modificat radical".

Fără îndoială, reproducerile asigură și îndeplinesc una din funcțiile esențiale ale artei – cea de comunicare. Numai că receptarea operei de artă nu se reduce și nu operează numai la nivelul comunicării. Opera de artă nu e supusă unei simple descifrări pentru simplul motiv că ea nici nu poate fi un mesaj cifrat. Opera presupune celui care o recepționează punerea în discuție a recepției însăși. Distincte de emițător și receptor, dar intermediare între obiect și subiect, operele de artă instituie un tip original de relații în care mesajul, deloc un dat, care se emite, și cu atât mai puțin unul care doar transmite sau doar se recepționează, ci un fenomen care se constituie pe măsură ce curentul comunicării intră și este în acțiune. Nu mai e vorba de cifrare și descifrare, arta transformând actul de comunicare într-o adevărată geneză. Cel care receptează, oricât de savant ar fi, dacă ignoră sau contestă această condiție poate fi sigur că nu primește decât o parte din mesaj și aceasta trunchiată de calitatea sa proprie, specifică, pe scurt, că operează în afara artei. Mesajul artistic scapă normelor care condiționează emisia, transmisia și recepția curentă. El inovează de la un capăt la altul al comunicării, reinventă de fiecare dată când aceasta operează, actul comunicării nu mai este în acest caz univoc, se opune instituirii și chiar o completează. Mesajul artistic nu este niciodată pe deplin constituit, nici la emisie, nici în cursul transmisiei, nici la recepție, nu este niciodată dat. Aceste caracteristici ale mesajului artistic pun în cauză circuitul însuși al comunicării. În cazul reproducerilor, imitațiilor sau copiilor, circuitul obiect-receptor, specific operei de artă unicat, se realizează incomplet, reproducerea schimbând „însăși natura operei de artă", după cum afirmă același Etienne Gilson. Desigur, importanța acestor înregistrări, reproduceri sau transmiteri ca surse parțiale de plăcere estetică și generatoare de noi legături sociale, ca mijloace de educație artistică, documente, instrumente de cercetare științifică este foarte mare. Numai că tocmai această egalizare între o „codificare" – cea originală – a artistului și cealaltă – a mașinii – introduce între opera de artă și receptor un artificiu, o ruptură emoțională. Opera de artă este o realitate în sine, este o lume proprie și unică, irepetabil fixată într-un limbaj. Transpunerea ei, chiar într-un limbaj izomorf celui original, îi modifică esența, limbajul artei fiind concomitent reprezentare dar și stimul și modificare a comportamentului receptorului, funcție pe care nu și-o poate

asuma decât parțial nici cea mai reușită reproducere sau multiplicare.

Alte argumente aduse în sprijinul acestei poziții sunt legate de calitatea și interesul comercial al reproducerii și multiplicării, de uzura și banalizarea „metaforei plastice" și chiar de apariția unei stări de indiferență sau neutralitate față de artă și manifestările artistice originale: muzee, concerte, spectacole ș.a.m.d.

Desigur, aceste argumente trebuiesc luate în seamă, trebuiesc analizate și evaluate cu toată atenția. În același timp, trebuie totuși să ținem seama de marea deosebire dintre civilizația secolului nostru și civilizația secolelor anterioare. Nu folosește la nimic să deplângem o tradiție care se stinge și trebuie să pregătim comportamentele al căror model nu se mai găsește în trecut. Mass media este aceea ce are și va avea controlul de care depinde, din ce în ce mai mult, imaginea lumii în curs de a se face. Și orice schimbare socială este însoțită de o schimbare a rolului și semnificației artei. În perioadele discontinui, cum este și cea a civilizației contemporane, nici creația, nici sentimentele, nici emoțiile, nici terminologia, nici valorile socio-culturale nu merg mână în mână, decalajele, rupturile și ciocnirile, uneori violente, sunt frecvente. De aceea nu este de mirare că persoane de egală bună-credință au deseori păreri diferite în prezența acelorași opere de artă. În măsura în care consimțim să nu închidem ochii, sau, ceea ce înseamnă același lucru, să nu ne mulțumim cu o definiție tradițională și restrictivă a artei sau cu niște metode de cunoaștere consacrate, e sigur că arta, fie ea unicat sau reproducere, se înfățișează, în însăși diversitatea sa, ca un agent constant în acțiune, amplificându-și și diversificându-și mereu nu numai formele de manifestare ci și funcțiile sale esențiale. Dincolo de funcția sa cathartică, se pare că arta îndeplinește în raport cu individul și o funcție regulatoare, după cum o îndeplinește și la nivelul societății, și că această funcție trebuie să fie extinsă la funcția comunicantă sau de comunicare, care le facilitează și într-un fel le chiar instituie pe toate celelalte. Nu se pot ignora anumite aspecte cu totul noi ale artei contemporane sub pretext că „purism" și „securitate" a valorilor și concepțiilor consacrate de secolele anterioare, după cum nu se pot ignora condițiile noi ale informației și comunicării (inclusiv artistice) prin mass media.

Arta trebuie să fie luată în considerare mai puțin la nivelul puterii sale „terapeutice" sau cathartice care este secundară și mai mult la nivelul prim al funcției sale – cea de comunicare. La acest nivel nu mai poate fi vorba să o limitezi la trecut sau la consacrare: ea trebuie să fie considerată dintr-o dată și complet în raport cu condițiile materiale, tehnice, sociale și culturale ale epocii noastre, care a făcut din nou și inovație rațiunea sa de a fi, și care în mod necesar trebuie să inventeze treptat și termenii limbajului său, în cadrul căruia noțiunea mass media nu poate fi evitat. Prin mass media căpătăm în același timp conștiința că umanismul comunicării depinde nu numai de mesaj și condițiile socio-culturale, ci și de condițiile tehnice ale elaborării, ale reproducerii, transmisiei și difuzării mesajelor și că acesta este în fond un sistem, alături de multe altele.

MUZICA ÎN SISTEMUL ARTELOR. ÎN CĂUTAREA MOUSIKÉ-ULUI ANTIC PIERDUT

Prof. univ. dr. Ştefan Angi
Catedra de muzicologie, Academia de Muzică „Gheorghe Dima"

1. Există o paralelă peste milenii în condiţionarea deopotrivă negativă a relaţiei dintre frumos şi Frumosul în antichitate, respectiv dintre arte şi Arta în curentele contemporane. Caracterul negativ al relaţiei atunci şi acolo, aici şi acum pune sub semnul întrebării prezenţa şi funcţia relaţională, generatoare de sistem al artei Muzelor. Bunăoară, Mousiké-ul antic reprezenta manifestarea artistică a frumosului în pledoaria sa după armonie, echilibru şi seninătatea sufletească. Arta Muzelor dispare însă, dizolvându-se încă din perioada stilizărilor străvechi: ea se descompune în procesul ramificărilor sistemice, între şi dintre arte, transformându-se în relaţii, în armonii, în intercondiţionări pozitive sau negative. Mousiké-ul se va menţine în acest stadiu dezintegrant până în prezentul istoriei esteticii muzicale. Poate cea mai grăitoare confluenţă a elementelor Mousiké-ului de altă dată o întâlnim în paralela dintre Frumosul şi frumuseţea descrisă de către Platon în *Hippias maior*[1] respectiv în *Arta şi artele*, după cum este intitulat cunoscutul eseu polemic al lui Th. W. Adorno[2].

2. Similitudinea peste milenii între elementele acestei paralele rezidă în rezolvarea negativă a relaţiilor sistemice atât la Platon, cât şi la Adorno. Fiecare ipostază a sistemului concluzionează prin dezintegrare, prin destructurare. Sistemul platonician, pe tot parcursul investigaţiilor sale **anatreptice**, în mod deliberat nu desluşeşte prezenţa integrantă a Frumosului în lumea obiectelor şi fiinţelor frumoase. Transcendenţa coboară doar prin muze, în chipul harului divin al idealului.

Iar după concepţia esteticianului avangardei artistice, artele desprinse din iniţiala Artă unică manifestă idealul estetic, potrivit dialecticii adorniene, în mod negativ. „Acest ideal nu le este inerent şi intrinsec – arată Adorno – şi poate fi sensibilizat doar ca negaţie. Fiecare ramură artistică se îndepărtează de realul empiric şi tinde spre a-şi constitui o sferă calitativ opusă acestui real; astfel ele secularizează istoric sfera magico-sacră"[3]. Eseul citat se încheie astfel: „dezintegrarea artelor conduce la pieirea aparentă a Artei. Această aparenţă devine din ce în ce mai incompatibilă cu principiul dominării raţionale asupra materiei, principiu de care arta a fost strâns legată pe tot parcursul evoluţiei sale. Paradoxul poate fi formulat astfel: această situaţie nu admite nici un fel de artă, şi totuşi are maximă nevoie de toate artele. Bunăoară o realitate fără imagini a devenit antipartida unei stări fără imagini în care ar

---

[1] Platon, ***Opere II***, Bucureşti, 1976, p.71-104. Iată două fragmente paradigmatice, unul de la început, celălalt de la sfârşitul dialogului Hippias maior:
SOCRATE „Aşadar şi cei înţelepţi sunt înţelepţi prin înţelepciune, iar toate câte sunt bune, prin bunătate?"
HIPPIAS Cum altfel?
SOCRATE „Şi ele există cu adevărat, nu sunt simple vorbe?"
HIPPIAS Sigur că există.
SOCRATE „Aşadar toate câte sunt frumoase, sunt frumoase prin însuşi frumosul, nu-i aşa?"
HIPPIAS Prin însuşi frumosul, întocmai.
SOCRATE „Iar frumosul este şi el un lucru real, nu?"
HIPPIAS Este. Dar ce-i cu asta?
SOCRATE „Spune-mi, străinule – va adăuga el - atunci ce anume este frumosul ăsta?"
HIPPIAS După câte înţeleg, Socrate, cel care întreabă îţi cere să afli ce este frumos, nu?
SOCRATE „Nu asta cred că cere, Hippias, ci ce este frumosul".
HIPPIAS Şi care este mă rog deosebirea?
SOCRATE „Ţi se pare că nu e nici una?"
HIPPIAS Nici una.
SOCRATE „Oricum, este clar că tu ştii mai bine. Totuşi, dragul meu, fii puţin mai atent: el nu te întreabă ce este frumos, ci ce este frumosul". (p.79-80).
(...)
SOCRATE „...încep să ştiu ce înseamnă vorba «sunt tare grele cele frumoase»". (p.105).

[2] Theodor W. Adorno, *Die Kunst und die Künste*, în *Ohne Leitbild*, Parva Aesthetica, Frankfurt am Main, 1973, p.168-192.

[3] Adorno, *Op. cit.*, p.186-187.

putea să dispară arta precum s-ar fi putut înfăptui în ea utopia intrinsecă oricărei arte. Arta este incapabilă la o asemenea autopieirc. iată pentru ce se frământă împreună şi la un loc artele în Artă"[4].

Pledoaria noastră pentru regăsirea binefăcătoare a Mousike-ului antic reprezintă o echivalenţă în surprinderea funcţiei sistemice a muzicii pe care ea o manifestă în cadrul relaţiilor sale cu celelalte arte.

3. În comentariile despre *Republica* lui Platon A. Cornea arată printre altele: „Unii traducători (de ex. Chambry) au redat grecescul *Mousiké* prin decalcul muzică, deşi cuvântul grec are, cum se poate vedea mai departe, o semnificaţie mult mai cuprinzătoare decât cel modern care provine din el. Robin îl traduce prin *culture*, ceea ce e puţin vag şi riscă să se suprapună peste înţelesul cuvântului *paideia*. Am optat pentru sintagma cam greoaie *arta Muzelor*, ce are măcar avantajul etimologic (aceasta înseamnă, literal, *mousiké*), dar şi conotaţia mai generală a vocabulei greceşti"[5].

Platon insistând mai de parte asupra caracterului etic (Ethoscharacter) al artei Muzelor, apropie sensul termenului spre diferenţierea muzicii din trunchiul comun al artei străveche[6]. Acelaşi comentator ne atenţionează: „Se poate vedea

---

[4] *Idem*, p.192

[5] Platon, *Opere V*, Bucureşti, 1986, p.453. Iată contextul în care apare termenul *arta muzelor* în *Republica* lui Platon:
- „Ei haide, ca şi când am spune poveşti în tihnă, să-i educăm cu închipuirea pe aceşti bărbaţi, aşa ca într-o poveste!"
- „E cazul!"
- „Ce educaţie să le dăm? E greu de găsit vreuna mai bună decât cea găsită de multă vreme: gimnastica, cumva, pentru trupuri şi arta Muzelor pentru suflet" (p.145).
Al doilea pasaj evidenţiat sună astfel:
- „Dar, Glaucon, - am zis eu – oare cei ce au orânduit învăţătura prin arta muzelor şi prin gimnastică, nu de aceea se crede că le-au orânduit, pentru ca una să aibă grijă de trup, şi cealaltă de suflet?"
- „Ei bine, şi?"
- „Se pare că pentru folosul sufletului mai mult şi mai mult au fost orânduite ambele!"
- „Cum aşa?" – întrebă el.
- „Nu-ţi dai seama – am zis eu – ce se întâmplă cu însăşi mintea celor care, în cursul vieţii, se îndeletnicesc cu gimnastica, dar nu se ating de arta Muzelor? Sau cu a celor care procedează pe dos?"
- „Despre ce anume – zise – vorbeşti?"
- „Despre brutalitate şi duritate, pe de o parte, şi despre moliciune şi blândeţe pe de altă parte" (p.188).

[6] - „Ei, prietene – am zis eu – s-ar părea că am străbătut toate problemele artei Muzelor

acum limpede bogăţia semantică a termenului *Mousiké* tradus de mine *arta Muzelor:* el cuprinde în sfera sa atât ceea ce noi numim poezie, cât şi ceea ce noi numim muzică, putându-i-se adăuga şi dansul. Până acum a fost vorba despre partea literară a artei Muzelor; de acum înainte se va vorbi despre partea sa propriu-zis «muzicală»"[7].

Fără să intrăm în particularităţile de strictă specialitate ale sensului muzical, reţinem deci prezenţa sistemică a acestui termen nu numai în nuanţarea aspectelor de educaţie artistică (fizică şi metafizică), dar şi în prefigurarea apariţiei muzical-centristă a artelor dinamice – dans, muzică şi poezie.

Obţinem astfel explicaţie la prima contribuţie a muzicii, şi anume la aceea de a crea raporturi dintre componentele câmpului estetic. Algoritmul epistemic al componentelor de real, de emoţional şi de ideal din câmp se contrapunctează intim prin ternarul artelor dinamice dans, muzică, poezie.

4. În dialogul *Ion* Platon remarcă sensul vectorial al termenului. Ne arată clar funcţia primordială a polului de ideal în crearea momentului de inspiraţie. Se scoate în evidenţă rolul median al Muzelor în zămislirea şi sensibilizarea estetico-artistică a idealului[8]. Reacţia în lanţ se bazează pe

---

legate de conţinut şi de mituri. Am arătat, dar, şi ce trebuie spus şi cum trebuie spus".
- „Şi mie mi se pare" – spuse el.
- „Însă n-ar mai trebui vorbit şi despre modul de a cânta şi despre melodie?"
- „Limpede".
- „Nu crezi că oricine ar putea afla ceea ce trebuie să spunem despre aceste chestiuni şi despre felul lor de a fi, dacă ar fi să ne arătăm consecvenţi cu cele de dinainte?"
Dar Glaucon râse:
- „Se pare că eu, Socrate, - zise el – nu sunt «oricine». Nu-mi dau seama în clipa de faţă, ce anume ar trebui spus mai departe. Doar bănui".
- „Este cu totul îndestulător – am spus eu – ca mai întâi să spui că o cântare se compune din trei părţi: vorbire, armonie şi ritm" (Idem, p.172-173).

[7] Platon, *Opere V*, *ed. cit.*, p.456.

[8] Citãm un fragment din replica lui Socrates: „Chiar văd, Ion, şi mă aflu pe cale să-ţi dezvălui ce mi se pare că poate să însemne [darul vorbirii – n.n.]. Darul acesta al tău de a vorbi frumos despre Homer este, cum spuneam mai înainte, nu un meşteşug, ci o putere divină care te pune în mişcare, o putere ca aceea a pietrei pe care Euripide o numeşte Magnesia, iar cei mai mulţi piatră de Heracleea. Într-adevăr, piatra aceasta nu numai că atrage inelele de fier, ci le transmite şi lor puterea de a săvârşi acelaşi lucru, adică de a atrage la rândul lor alte inele, încât uneori ajunge să se formeze un şir foarte lung de inele de fier prinse unul de altul şi a căror putere depinde, pentru toate, de

mediere, rol pe care îl joacă Muzele transmițând harul divin în inima poetului.

Din această misiune a Muzelor rezultă cea de a doua funcție sistemică a artei muzelor, implicit a muzicii. Mousike-ul este arta care mediază între celelalte arte. Mediază mai întâi între artele dinamice – dansul și poezia – dar rol similar de mijlocitor îl are și în corespondențele sale cu toate celelalte arte. Acest rol mediator este cunoscut sub denumirea de muzicalitate. Așadar muzica poate transmite, poate împrumuta calitatea sa creatoare de raporturi inclusiv artelor vizuale și celor sintetice. Nu sunt doar simple butade reflecțiile unor gânditori ca Schelling, Fr. Schlegel sau Goethe[9] despre muzicalitatea picturii sau arhitecturii, precum și invers, accentuarea picturalității sau a arhitecturalității muzicii. Practica noastră artistică oferă exemple grăitoare în acest sens. Să ne gândim la transpunerea de către Iannis Xenakis a proiectelor sale arhitecturale în partituri muzicale (vezi de ex. proiectul *Pavilionului Philips* în alteregoul său muzica, *Metastaze*). Putem aminti compoziția ***Arcadele*** de A. Stroe care reprezintă nu numai avanpremiera absolută a spațializării muzicale moderne, dar și aplicarea consecventă a mijloacelor de arhitectură în elaborarea partiturii respective.

---

puterea pietrei cu pricina. Tot astfel Muza, își umple ea însăși pe alții cu har divin, iar prin mijlocirea acestora harul divin pătrunde și în alții, alcătuindu-se astfel un șir în care fiecare depinde de un altul". Platon, *Ion*, în: Platon, *Opere II*, *ed. cit*, p.139-140.

[9] Redăm unul din celebrele aforisme ale lui Goethe despre muzicalitatea arhitecturii: „Un nobil filosof vorbea de arta construcțiilor ca de o muzică împietrită, întâmpinând unele dezaprobări. Noi credem că n-am putea reproduce mai bine acest gând frumos, decât numind arhitectura o artă a sunetelor amuțite. Să ne gândim la Orfeu, care atunci când i s-a arătat un imens loc pustiu pentru a clădi pe el, s-a așezat cuminte în partea cea mai potrivită și, prin sunetele însuflețitoare ale lirei sale a ridicat în jurul său o piață spațioasă. Înduioșate de sunetele sale puternice și poruncitoare, când dulci și ademenitoare, blocurile de piatră se smulseră din stâncile uriașe, luând, în vreme ce dansau însuflețite, forme artistice-meșteșugite, pentru a se orândui apoi în straturi ritmice și ziduri de toată frumusețea, și tot astfel se alăturară uliță cu uliță, stradă după stradă. Nici zidurile de apărare nu lipsiră. Sunetele se pierd, dar armonia rămâne. Oamenii unei astfel de cetăți se preumblă și acționează între melodii veșnice; spiritul nu cedează, activitatea nu adoarme, ochiul preia funcția, datoria și obligația urechii, iar cetățenii se simt. Chiar în zilele de rând, într-o stare de ideală sărbătoare: fără a reflecta, fără a se întreba asupra originei, ei sunt părtași ai celei mai înalte bucurii morale și religioase. Să străbatem bazilica Sfântul Petru în lung și în lat și vom trăi același sentiment pe care am cutezat să-l exprimăm aici". Johann Wolfgang Goethe, ***Maxime și reflecții***, București, 1972, p.205-206.

5. Vizualizarea imaginii muzicale este omniprezentă în istoria muzicii. Tablourile muzicale ale lui Bach, peisajele cuprinse în partiturile lui Liszt sau Mahler sunt exemple grăitoare în acest sens și, nici arta modernă nu renunță la această plasticizare a imaginii muzicale. Ajunge să amintim poemul simfonic *Vocea mării* de George Enescu al cărui program însăși maestrul l-a conceput în mod vizual. „De data aceasta – arată Enescu – eu însumi mi-am făcut scenariul, mai bine zis l-am trăit. Da, am văzut tot ce voi descrie"[10]. A constituit pentru noi un moment cu adevărat euristic când în urma Saloanelor scrise de Diderot despre Joseph Vernet într-unul din tablourile acestuia am reîntâlnit aproape identic scenariul vizualizat de compozitor. Desigur, șirul exemplelor ar mai putea continua... dar pentru rolul mediator și median al muzicii în sistemul artelor, credem că și cele enumerate ne edifică convingător.

6. Termenul *Mousiké*, semnificația sa relațională și mutațiile lui structural-istorice prin care a trecut de-a lungul mileniilor, oferă un prilej adecvat în examinarea locului și rolului muzicii din sistemul artelor. Precum rezultă din documentele estetice ale antichității cuvântul *mousiké* a denotat o serie de trăsături definitorii, valabile conceperii relațiilor dintre ideal și real al câmpului de forță estetică.

Nu-i putem spune concept, nici noțiune sau categorie. *Mousiké* a însemnat mai mult și mai puțin decât termenii aceștia ne semnifică. Credem că termenul *epistemé* al lui Michel Foucault[11] acoperă cel mai bine aria de semnificație a ***Mousiké***. Într-adevăr, ***Mousiké***, pe lângă *logos* și *mitos* a reprezentat cel mai important instrument de analiză epistemologică a problemelor estetice formulate cu intenții sistemice.

7. *Mousiké* deși nu desemnează nemijlocit *musica*, aceasta din urmă apărând mai târziu, după diferențierea sincretismului străvechi, epistemé-ul ***Mousiké*** anticipează totuși multe din trăsăturile generative ale muzicii viitoare în dialogul artelor. Amintim recapitulativ câteva din aceste anticipări: a) crearea de raporturi dintre componentele câmpului artistic pe de o parte și dintre ramurile artistice pe de altă parte; b) pledoarie pentru armonie între părțile și întregul; c) medierea emoțională dintre elementele algoritmului

---

[10] Bernard Gavoty, *Amintirile lui George Enescu*, București, 1982, p.101.

[11] Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966.

retoric de pregătire-tensiune-rezolvare; d) evidențierea figurativă și expresivă a obiectualității nedefinite și a idealității non-conceptuale ale artelor.

8. Evidențierea polarizantă a rolului și importanța oricăreia dintre arte în cadrul sistemului trage după sine, *volens nolens*, modificarea opticii în analiză. Această modificare va consta în condiționarea sistemică a artei respective, mai precis în sublinierea funcției pe care o exercită în structurarea relațiilor dintre toate artele. Judecând deci rolul sistemic al muzicii, demersul nostru analitic va avea un caracter muzical-centric. În același sens putem vorbi și de pictural-centrism sau arhitectural- respectiv teatral-centrism în analiză ş.a.m.d. Acest lucru este posibil atunci când punctul de plecare în investigație nu este ierarhizant, ci dimpotrivă, este anti-ierarhizant, oferind egale șanse de participare în sistem fiecărei ramuri artistice.

Tocmai de aceea evidențierile polarizante în totalitatea lor se vor comporta similar unui matrix în care toate compartimentele acționează intercondiționat, simultan și în egală măsură. Regăsirea *Mousiké*-ului va genera până la urmă un astfel de matrix de travaliu.

ARTA CONTEMPORANĂ ŞI „DECLINUL IMAGINII"

Lect. univ. drd. Gaie Ştefan
Catedra de Discipline Teoretice, Facultatea de Arte Vizuale, Oradea

Nimeni *nu știe* ce este modernismul și postmodernismul, și e normal să fie așa. Suntem încă mult prea aproape, subiectul e mult prea fierbinte pentru a putea fi tratat cu acea obiectivitate rece cu care ne-au obișnuit de mai bine de un secol chiar și științele umane. Vremea definițiilor nu a venit încă (nu că nu ar exista definiții!). Să încercăm deci să tratăm aceste concepte cu respectul cuvenit unor entități vii și să ni le asumăm așa cum ne asumăm aerul pe care îl respirăm, pentru că ele aparțin chiar acestui aer.

Modernism şi postmodernism

Modernismul nu doar încheie modernitatea, ci accentuează toate contradicțiile acesteia. În primul rând, el adâncește individualismul european, împingându-l până la limitele extreme ale autoreflexivității, particularizării și alienării, a tendințelor impersonale în cultură și societate (dezvoltarea societății de masă, a guvernelor totalitariste, a tehnologiilor atomice și electronice, decoperirea incoștientului ş.a.m.d.). De aici tema alienării, pesimismul fără precedent și neo-mitologiile artei moderne, în care individualitatea la limitele sale extreme este revelată doar ca o manifestare a principiilor impersonale care se află la antipodul ei. Explozia acestor contradicții, accentuate de către modernism, vor scoate umanitatea în afara modernității ca atare, împingând-o înspre era numită în mod comun postmodernă. Cel mai bine dă seama pentru acest proces deosebit de complex arta modernistă, identificată de cei mai mulți dintre specialiști cu inovațiile revoluționare ale

avangardei. Figurile eroice ale acesteia sunt Apollinaire, T.S. Eliot sau Ezra Pound – în poezie, Schoenberg sau Stravinsky – în muzică, Mattisse sau Picasso – în pictură. Asupra inovațiilor care apar în creațiile acestor artiști și ale generației[1] din care fac parte trebuie să ne aplecăm pentru a putea înțelege schimbările care se produc la începutul secolului XX, schimbări care îl făceau pe Einstein (care aparține și el, născut fiind în 1879, „generației înfăptuitorilor" despre care vorbește Robert Wohl), să exclame „Simt că-mi fuge pământul de sub picioare!". Ceea ce este evident dintru început este faptul că „modernismul nu se simte acasă în modernitate"[2], întregul său discurs fiind centrat pe chestionarea modalităților artistice sau a practicilor sociale ale secolului al XIX-lea. Inovatorii moderniști reacționează la ceea ce ei percep ca fiind o criză culturală, criză la care răspund dezvoltând convenții estetice independente sau chiar contrare normelor publice. Noul limbaj estetic, care se va generaliza în primele decenii ale secolului XX, își propune „utilizarea unor metode caracteristice unei discipline în scopul de a critica chiar această disciplină, nu pentru a o submina, ci pentru a o ancora mai solid în aria sa de competență"[3]. Această permanentă

[1] Termenului de „generație" îi este preferat de unii critici cel de „mișcare" sau de „perioadă". Unii vorbesc despre un „stil" sau despre o „estetică" modernistă. (vezi în acest sens Christopher Butler, *Early Modernism: Literature, Music, and Painting, 1900-1916*, Oxford, 1994). Cert este însă faptul că toți acești artiști s-au născut în jurul anului 1880. De altfel unul dintre cei care iau apărarea ideii de generație, Robert Wohl, distinge între trei generații de moderniști: 1. **Genarația Precursorilor** (născuți între 1840 și 1855), din care fac parte Fr. Nietzsche, A. Strindberg, St. Mallarmé, P. Cézanne ș.a.m.d; 2. **Generația Fondatorilor** (născuți între 1856 și 1870), din care fac parte S. Freud, Edm. Husserl, H. Bergson, M. Weber, Cl. Debusy, H. Matisse, W. Kandinsky; 3. **Generația Înfăptuitorilor** (născuți între 1871 și 1885), din care fac parte nume cum ar fi: B. Russell, M. Proust, J. Joyce, Fr. Kafka, E. Pound, A. Schoenberg, A. Berg, I. Stravinsky, P. Picasso, F.T. Marinetti, K. Malevitch, W. Gropius etc., a căror activitate creativă începe în anii de dinaintea Primului Război Mondial. (vezi Robert Wohl, *Heart of Darkness: Modernism and Its Historians*, The Journal of Modern History, No. 74, p. 606).

[2] „Modernismul nu se simte acasă în moderniate. Forța sa creativă este alcătuită din elemente extrase fie dintr-un trecut idealizat, fie dintr-un viitor utopizat, și în nici un caz din prezentul modernității, care este considerat banal sau din contră, periculos pentru viață" (Bernard Smith, *Modernism's History: A Study in Twentieth-Century Thought and Ideas*, New Haven, Conn., 1998, p. 12).

[3] Clement Greenberg, *Modernist Painting*, apud. Thierry de Duve, *În numele artei: pentru o arheologie a modernității*, Editura Idea Design & Print, 2001, p.93.

auto-critică ar constitui, crede Clement Greenberg, esența modernismului. Încă din vremea lui Baudelaire reconcilierea artistului cu societatea s-a dovedit a nu mai fi posibilă. Arta va deveni la început o oglindă critică a societății, pentru ca în cele din urmă, într-un dispreț total față de aceasta, să se despartă tot mai hotărât de ea pentru a se retrage treptat într-o autonomie estetică care să o facă intangibilă. Iată ce scria în 1914 influentul critic Clive Bell: „ce calitate este împărtășită de toate obiectele care ne provoacă emoții estetice? ... forma expresivă ... liniile și culorile combinate într-un mod anume, anumite forme și relații între forme ne stârnesc emoțiile estetice. Pentru a aprecia o operă de artă nu trebuie să luăm cu noi nimic din viață"[4]. Inovațiile estetice ale moderniștilor, care pleacă din convingerea că arta trebuie să fie subiectivă, intuitivă și îndreptată spre interior, vor duce la eliberarea de orice obligație față de reprezentarea vreunei realități exterioare, oricare ar fi aceasta, și vor transforma arta într-un limbaj abstract de semne. La începutul acestui drum, dacă e să luăm exemplul picturii, îl găsim pe Cézanne – care distorsionează detaliile vizuale, aplatizează suprafața imaginii și lasă impresia că pictează obiectul din mai multe perspective –, iar la capătul lui îl găsim pe Malevitch cu ale sale celebre „pătrate", și cu pledoaria sa pentru „creația absolută" a „operei pur picturale".

Dacă în modernism imaginația și experiența artistică erau disciplinate de restricțiile separării artei de viață, arta, începând cu anii '60 iese treptat din izolarea în care a împins-o refuzul dialogului cu viața și redescoperă cu voluptate crescândă dimensiunile realității concrete, descoperă cotidianul, „proza lumii" (Merleau-Ponty), „tot ce vorbește, freamătă, trece, atinge, întâlnește" (M. de Certeau). În postmodernism arta nu mai este o experiență distinctă, toate experiențele umane fiind transformate în artă, mai ales în sensul culturii de masă. Omul devine un artist al vieții (*Lebenskunstler*), în sensul explorării fanteziilor culturale și îndrăznelii absolute în literatură, muzică, pictură sau arhitectură.

La o privire superficială am putea reproșa artei contemporane faptul că nu a fost capabilă să se ridice la înălțimea avangardei care a eliberat arta

[4] *The Aesthetic Hypothesis*, în *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, ed. Francis Frascina, London, Harper and Row and Open University Press, 1982, p. 68, apud Steven Connor, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, Editura Meridiane, București, 1999, p. 119.

și că, neștiind ce să facă cu această libertate, s-a grăbit să renunțe la ea, pentru a se pune în slujba cotidianului. Într-adevăr, dacă ar fi să găsim un impuls care să definească arta postmodernă, acesta ar fi tocmai deschiderea înspre „faptul mărunt" al cotidianului. Deși arta a fost întotdeauna o activitate socială și politică, totuși este evident faptul că doar odată cu arta ultimelor decenii se produce o schimbare care concepe în termeni noi raportul dintre creația artistică și domeniul social, politic și cognitiv. Mai mult chiar, culme a compromisului, această artă se vrea a fi într-un acord perfect cu societatea de consum, cu aspectele definitorii ale acesteia. Arta contemporană, ne asigură cei mai importanți reprezentanți ai acesteia, – de la Joseph Beuys și mișcarea Fluxus până la Rauschenberg sau Jeff Koons – este o artă profund socială și politică. Iată un aspect cel puțin problematic pentru o disciplină care a ajuns să-și găsească legitimitatea în însuși obiectul său (arta), diferit de toate celelalte domenii ale cunoașterii și interpretării.

Această deschidere a artei contemporane, cu toate riscurile ei, a fost în anii '60 inevitabilă, constituind poate unica șansă pentru a ieși din fundătura excesivei conceptualizări și formalizări în care intrase arta modernistă. Deschiderea înspre cotidian poate însă constitui pentru artă o altă capcană, și asta cu atât mai mult în condițiile lumii contemporane, în care cotidianul este determinat de profunde impulsuri estetice. Estetizarea cotidianului contribuie din plin la desființarea granițelor dintre arta „înaltă" și arta „joasă", dintre fenomenele excepționale ale culturii și practicile obișnuite ale cotidianului. Acest fenomen este analizat până în consecințele sale ultime de Jean Baudrillard. El urmărește modul în care, în cultura contemporană, imaginea se substituie realității, devenind o nouă realitate („hiper-realitate"), o lume virtuală care, crede filosoful francez, pierde contactul cu lumea reală. Iar estetica, responsabilă pentru guvernarea imaginii, ajunge să domine celelalte sectoare ale existenței (socialul, politicul, cognitivul, economicul, sexualul). Rolul fundamental al imaginii, cel de a reflecta realitatea, degenerează în mascarea și pervertirea realității, astfel încât suntem asaltați de imagini în care nu mai este nimic de văzut pentru că „ele nu lasă nici un fel de urme, nici un fel umbre și nu au nici un fel de consecințe"[5]. Trecând

[5] Jean Baudrillard, *Strategiile fatale*, Polirom, Iași, 1996, p. 69.

[6] Radicalismul poziției lui Baudrillard, care vorbește despre o ruptură totală între modernism și postmodernism, este temperat de poziția altor gânditori, cum ar fi Lyotard, conform căruia condiția postmodernă nu neagă în totalitate valorile moderniste, cât mai de grabă le reinstituie, oferindu-le mai multă flexibilitate.

peste accentele patetice ale analizei lui Baudrillard[6], reținem dificultățile pe care le întâmpină arta contemporană atunci când își asumă deschiderea despre care vorbeam. Extrema confuzie a formelor și stilurilor din arta contemporană se datorează în mare parte disoluției oricărei granițe dintre forma artistică și timpul socio-istoric în care aceasta există. Devenind o artă socială, opera de artă tinde să redevină un document istoric, lichidând vechiul conflict, de sorginte modernistă, dintre „artă" și „viață". Între „artă" și „viață" și între „viață" și „artă" există o permanentă circulație. Dacă avangarda s-a confruntat cu o industrie culturală aflată într-o fază incipientă, postmodernismul se vede pus în situația de a înfrunta o cultură media mult mai dezvoltată din punct de vedere tehnologic și economic, o „logică culturală a capitalismului" (Fr. Jameson) care infiltrează toate aspectele existenței umane. Dacă pentru moderniști, crucială era salvarea purității artei în fața urbanizării, masificării, modernizării tehnologice, într-un cuvânt în fața culturii de masă, artistul postmodern, trăind într-o lume în care industria culturală este omniprezentă, nu are de ales, și începând cu anii '60 depune eforturi de a ieși din ghettoul „artei pure" pentru a pătrunde în interiorul industriei culturale. Tocmai asta se întâmplă cu mișcări artistice cum ar fi arta Pop, Op, Fluxus, Concept sau Minimalism, care fac scena artei anilor '60 la fel de vie și de interesantă pe cât de profitabilă din punct de vedere comercial. Încercând să iasă din impasul în care au împins-o avangardele, arta își propune să meargă dincolo de estetic, înspre „viața reală", angajându-se astfel într-o luptă mai „murdară", dar poate mai importantă decât cea pur estetică.

Își pierde astfel arta mult râvnita autonomie? Poate că da, cel puțin în sensul avut în vedere de moderniști. Și totuși, chiar anexată de istorie cum este, opera de artă își păstrează autonomia, pentru că îndeplinește o funcție specifică. În lumea contemporană arta s-a impus ca o instituție, ea fiind capabilă să producă dacă nu norme, atunci în mod cert, un imaginar social. Și asta pentru că arta este omniprezentă. Ea oferă posibilități infinite pentru renașterea și extinderea politicii culturale în sectoarele cele mai diverse (de la modă la amenajarea locuinței sau la construirea unui stil de viață, de la designul tastaturii unui computer până la regizarea unui spectacol de

[7] „Spectacolul - remarcă Guy Debord - luat în totalitatea sa, este rezultatul și, în același timp, proiectul modului de producție existent. El nu este un supliment al lumii reale, un

deschidere a unui campionat de fotbal sau a unei campanii electorale[7]).

Arta contemporană devine astfel, în sfârşit ... contemporană! Ea preferă, conform atât de inspiratei exprimări a lui Herman Parret, fericirea raţiunii estetice, voyeurismul raţiunii teoretice, amintindu-ne faptul că pentru tradiţia antică (şi nu numai) *aisthesis*-ul presupune în chip ideal sinestezia simţurilor (a tuturor simţurilor, fără a privilegia unul dintre ele cum este cazul văzului – ca acces direct la obiect –, privilegiat de întreaga tradiţie filosofică occidentală). Fericirea raţiunii estetice, fericire care nu este altceva decât „recunoaşterea şi acceptarea unui a-fi-împreună-cu-ceilalţi, *Mitmenschsein*"[8].

Imaginea artistică între modernism şi postmodernism

Imaginea artistică a suferit mutaţii profunde în ultimii 50 de ani. Aceste mutaţii s-ar datora, crede Arthur Danto, faptului că vizualitatea (aparenţa estetică) a devenit tot mai puţin relevantă în arta contemporană. Predicatele estetice nu ar mai fi capabile să distingă suficient de clar între o operă de artă şi alte tipuri de obiecte. În cartea sa *The Transfiguration of Commonplace*, el argumentează ideea conform căreia dacă din două obiecte identice din punct de vedere fenomenologic unul poate fi o operă de artă iar celălalt doar un obiect oarecare, atunci statutul fiinţării operei de artă nu depinde de proprietăţile estetice ale acesteia. Asta deoarece „în lumea artei, atât timp cât sunt luate în considerare doar aspectele care privesc aparenţa, orice poate fi un obiect de artă"[9]. Vizualitatea, deci, nu ne mai poate spune ce este arta, ea nemaifiind relevantă pentru esenţa artei. Ambiţiile artei contemporane nu mai sunt de ordin estetic. Danto îşi dezvoltă argumentaţia plecând de la lucrarea „Brillo boxes" a lui Andy Warhol. Această lucrare la care criticul american revine în repetate rânduri a fost expusă pentru prima dată la Stable Gallery din New York în anul 1964. După 25 de ani, la

ornament adăugat ei. El este miezul irealismului societăţii reale. Sub toate formele sale specifice, informaţie sau propagandă, publicitate sau consum direct de divertisment, spectacolul constituie *modelul* actual al vieţii dominante la nivel social." (Guy Debord, *Societatea spectacolului. Comentarii la societatea spectacolului*, Casa Cărţii de Ştiinţă, 1998, p. 39).

[8] Herman Parret, *Sublimul cotidianului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1996, p. 123.

[9] Arthur C. Danto, *The Transfiguration of Commonplace*, Cambridge, Massachusets, 1981, p. 99.

retrospectiva post-mortem organizată la Muzeul de Artă Modernă din New York, Danto îl numeşte pe Warhol cel mai mare geniu filosofic pe care îl putea da istoria artei. Şi asta deoarece Warhol „revelează ca fiind doar accidentale cele mai multe dintre lucrurile pe care predecesorii săi le considerau ca fiind esenţiale pentru artă"[10]. Artistul american ar fi demonstrat că arta nu poate fi definită estetic. Nici o examinare senzorială a unui obiect nu ne va putea spune dacă acest obiect este un obiect de artă. Într-o lucrare ulterioară, intitulată „After the End of Art", Danto reia acestă poziţie, argumentând ideea conform căreia apariţia artefactelor şi a „cutiilor Brillo" în lumea artei „înseamnă că atâta vreme cât este luată în considerare doar aparenţa, orice poate fi operă de artă şi mai înseamnă că dacă vrei să afli ce este arta, trebuie să te întorci de la experienţa simţurilor la gândire"[11]. Vizualitatea trebuie deci alungată din artă, pentru că este prea puţin relevantă pentru esenţa acesteia, la fel cum s-a dovedit şi cu frumosul[12]. Mişcarea artistică care s-a constituit începând cu sfârşitul anilor '60 nu face decât să împlinească programul duchampian de excludere a esteticului din cadrul artisticului. „Estetica – susţine teoreticianul american –, pare să fie extrem de incapabilă în judecarea artei de după anii '60"[13]. Asta deoarece „există o trăsătură a artei contemporane care o distinge de probabil întreaga artă creată după 1400, şi anume faptul că ambiţiile ei primordiale nu sunt de ordin estetic. Modul primordial de relaţionare nu este la privitori ca privitori, ci la alte aspecte ale persoanelor cărora arta li se adresează"[14]. Una peste alta, istoria artei de la Giotto la Duchamp şi Warhol „demonstrează că estetica nu este o proprietate esenţială sau definitorie a artei"[15].

Esteticul nu mai dă seama, este deci de părere Danto, pentru esenţa artei. Estetica a murit! Mai mult chiar, delectarea estetică ar fi, după Warhol sau chiar după Duchamp, un pericol care trebuie evitat. Însăşi noţiunea de estetică trivializează arta prin faptul că o vede ca fiind făcută doar pentru plăcere şi nu pentru semnificaţie şi adevăr. Cine atunci dă seama pentru

[10] *Idem*, p. 62.

[11] Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, 1997, p. 13.

[12] *Idem*, p. 16.

[13] *Ibidem*, p. 85.

[14] *Ibidem*, p. 183.

[15] *Ibidem*, p. 112.

esenţa artei? Semnificaţia pe care acestea o conţin, sau mai exact faptul că ele pretind o interpretare. Un obiect al lumii, spune în esenţă Danto, este un obiect de artă dacă îndeplineşte patru condiţii: 1 Este despre ceva („despre lume"); 2. Proiectează un punct de vedere; 3. Pretinde o interpretare; 4. Există într-un context de interpretare. Elementul hotărâtor este aici cel al interpretării. Opera de artă este un obiect care pretinde o interpretare. Este adevărat. Dar imaginea, aparenţa, exterioritatea, dimensiunea esetică a acelui obiect să nu aibă chiar nici o relevanţă? Teoria lui Danto se sprijină pe arta ultimilor 40 de ani, artă care pare să-i dea dreptate. Există o certă fugă de estetic în cazul unei bune părţi a acestei arte, poate chiar a celei mai reprezentative părţi. Să remarcăm însă, pentru început, că această irelevanţă a esteticului nu se regăseşte nici pe departe ca o regulă universal valabilă pentru întreaga artă contemporană.

Cum se explică această renunţare la vizualitate, acest dispreţ pentru estetic propriu în special curentelor din cadrul neo-avangardei din cea de a doua jumătate de secol XX? O explicaţie a acestei stări de fapt o putem găsi dacă luăm în considerare un element crucial pentru discursul artistic al întregului secol XX: confruntarea cu kitschul.

Artistul, începând cu anii '60, devine tot mai conştient de faptul că a pierdut confruntarea cu kitschul. Primul care ajunge la conştientizarea acestei înfrângeri este, din motive lesne de înţeles, artistul american. În urma revoluţiei industriale, un volum imens de bunuri, multe cu funcţii domestice şi decorative, împânzesc pieţele urbane, oferind o şansă estetică chiar şi consumatorului pauper. Pentru mai multe generaţii de analişti ai societăţii moderne, kitschul era definit ca un stil copiat după stilurile artistice „înalte", un stil imitativ, folosindu-se de formule standardizate, şi deci radical inferior faţă de creativitatea şi inovaţia proprii culturii „înalte". Această categorie distinctă de artefacte care resping creativitatea şi inovaţia, şi care cultivă continuitatea şi rutina şi celebrează sentimentul şi banalitatea, a fost ţinută la distanţă de teoreticienii culturii de masă (de la Horkheimer şi Adorno, până la Ortega y Gasset sau Greenberg). Această folosire în sens 'tare' a termenului de kitsch începe să dispară din vocabularul comentatorilor serioşi ai culturii, începând cu anii '70. Este pusă în discuţie însăşi distincţia radicală dintre o cultură/artă „înaltă" şi o cultură/artă „joasă", distincţie simptomatică pentru concepţia estetică a modernităţii.

Dar ce este kitschul? Kitschul este o „artă eficientă"[16]. El oferă consumatorului o „securitate ontologică", fabrică un „cocon" ontologic împotriva tragediilor modernităţii. El reuşeşte acest lucru prin repetiţie şi imitaţie, fabricând astfel o zonă a familiarului şi confortului. „Aria de competenţă" a kitschului este însă tocmai vizualitatea, aparenţa, în cele din urmă esteticul. Mesajul kitschului se consumă în totalitate aici: el este vizualitate pură, fără nici un rest. El nu ascunde nimic, pentru că nu are nimic de ascuns. Nu spune nimic, pentru că nu are nimic de spus. Strategiile vizuale ale kitschului sunt însă atât de persuasive pentru omul modern, încât artistul se vede obligat să accepte la un moment dat că, atâta vreme cât se va cantona în această zonă, el va fi inevitabil învins. Şi nu-i rămân decât două alternative: să abandoneze vizualul, retrăgându-se înspre tot ce aparţine unui nivel de profunzime al mesajului sau semnificaţiei şi să mizeze pe interpretarea receptorului, sau să încerce un dialog ironic cu kitschul, dialog purtat inevitabil în domeniul vizualului, într-o tentativă bineînţeles riscantă de deturnare a kitschului. Prima alternativă a fost preferată de o neo-avangardă (şi mă gândesc în special la artiştii conceptualişti şi minimalişti) măcinată în permanenţă pe de o parte de suspiciunea faţă de o dimensiune estetică care ar putea fi bănuită de kitsch şi, pe de altă parte de nevoia de transmite lumii un mesaj cât mai profund despre lume. A doua alternativă este proprie curentului îndeobşte numit postmodernist, care a cunoscut un moment de vârf în anii '80 – '90. Poate mai mult decât orice altceva artistul postmodern redescoperă cu voluptate imaginea. Cultura postmodernă, cultură media prin excelenţă, trăieşte în primul rând prin imaginile pe care le produce. Imaginea postmodernă este însă unidimensională. Analizând relaţia dintre televiziune şi postmodernitate, Douglas Kellner arată că „... în varianta postmodernă imaginea pune adesea în umbră naraţiunea (...) –, apare o nouă prezentare şi o nouă atitudine: semnificantul a fost eliberat şi imaginea capătă prioritate asupra naraţiunii, iar imaginile captivante şi cu o estetică extrem de artificială se detaşează de pe diegeza televiziunii şi devin centrul de fascinaţie, de plăcere şi seducţie, centrul unei experienţe estetice intense, dar fragmentare şi efemere"[17]. Postmodernismul ar reprezenta aşadar, moartea hermeneuticii. „În locul unei hermeneutici – scria, încă în anii '60, Susan Sontag – avem nevoie de o erotică a artei"[18].

[16] Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1995, p. 208.

[17] Douglas Kellner, *Cultura media*, Institutul European, 2001, p. 208.

[18] Susan Sontag, *Împotriva interpretării*, Editura Univers, Bucureşti, 2000, p. 25.

Lucrurile sunt deci mult mai complexe decât crede Danto, care are totuşi meritul de a fi remarcat şi explicat o trăsătură importantă a artei contemporane. El are evident dreptate atunci când afirmă că obiectele de artă nu pot fi distinse față de alte obiecte comune doar în urma unei inspecții vizuale, după cum, la fel de evident, se înşeală atunci când pledează pentru totala emancipare față de vizualitate. Întreaga noastră cunoaştere asupra operei de artă poate fi confirmată doar prin vedere, o vedere care trebuie însă să fie însă una interpretativă.

EXPRESIE ŞI LIMBAJ

Prof. univ. Florin Maxa
Catedra de Pictură-Sculptură, Universitatea de Artă şi Design

„Faptul estetic se epuizează complet în elaborarea expresivă a impresiilor. Când am dobândit cuvântul interior, când am conceput clară şi vie o figură sau o statuie, când am găsit un motiv muzical, expresia s-a născut şi e completă: ea nu are nevoie de altceva", spunea Croce acum o sută de ani în a sa *Estetică* (1971:122).

Într-adevăr nu propensiunea comunicațională îl determină pe artist să producă: „Opera de artă, pentru artistul preocupat să o înfăptuiască, reprezintă un scop în sine" afirmă cu îndreptățire René Passeron (1982:16) Mai mult, conform lui Sebeok (2002:172) nici chiar „limba nu s-a dezvoltat pentru a sluji exigențe comunicaționale", ci „ca un sistem de modelare extrem de sofisticat, în sensul de Umweltlehre a lui von Uexküll... adică limba - ca - instrument - de – modelare, nu vorbirea – ca - instrument – de - comunicare". (2002:172).

Vocația artistului este în primul rând expresivă şi nu comunicativă, deoarece mijlocul de expresie nu e necesarmente un limbaj iar „modelul comunicațional care tratează întreaga artă în baza unei analogii extinse cu limbajul" (Townsend, 2000:1333) nu se susține cu necesitate. Limbajul presupune un sistem codificat de semne, emițătorul şi receptorul trebuind, obligatoriu, indiferent de paradigma aleasă pentru sistemul comunicațional să cunoască, prin însuşire, codul. Codurile culturale de care vorbeşte Eco sunt de regulă grosiere şi nu permit delimitări de finețe; ele nu sunt însuşite ci deduse din contextul cultural.

Aşa că, dacă ceea ce exprimă artistul coincide cu orizontul de aşteptare al unui (public) receptor, într-un moment istoric dat, într-un loc anume, este posibilă comunicarea, eventual „înţelegerea", dat fiind faptul că „două culturi diferite vor percepe diferit aceleaşi imagini, deoarece au asimilat convenţii de reprezentare diferite" după cum arată Mc Quail (1999:152).

„În cazul comunicării artistice sau conversaţiei informale, ambiguitatea este ridicată iar experienţa negociabilă pentru receptor; în astfel de situaţii există un grad relativ ridicat de toleranţă faţă de variaţia şi subiectivitatea percepţiei şi se consideră că receptorul îşi structurează propriul univers social în chiar actul receptării" (Mc Quail, 1999:43).

Înţelegerea însă presupune posibilitatea de a colega, de a lega ceva de altceva, acest altceva fiind obligatoriu un dat aperceptiv.

În artele mimetice datul real, aperceptiv, este redat în operă, acest joc substitutiv conducând, aparent, la un anume mod de înţelegere, la un anume tip de înţelegere.

În artele voit non-reprezentaţionale, datul perceptiv, receptarea concretă a operei de artă poate fi legată în absenţa mimesisului doar de un referent cultural, în acest fel producându-se automat o schimbare de plan în ordinea referenţialităţii. Din planul natură-cultură se trece în planul cultură-cultură. Datul nou e înţeles doar dacă există o apercepţie culturală. Apelând doar la mijloacele de expresie specifice, desigur diferenţiate de la artă la artă, artistul mărturiseşte, implicit, să dezvăluie, doar opera rămâne primordial autoreferenţială, autosuficientă.

Situaţia diferă desigur şi în recepţie, funcţie de caracterul sintagmatic sau paradigmatic al tipului de mijloc de expresie.

Succesiunea specifică sonicului, faţă de ostensiunea vizibilului, provoacă alt tip de emoţie, unde un rol mare îl are aşteptarea; în pictură vezi totul dintr-o dată, ştii la ce să te aştepţi. În muzică aştepţi derularea, desfăşurarea, care poate aduce surprize, poate crea o tensiune suplimentară; tensiunea de asemenea e de tipuri diferite. În pictură te adânceşti în ceea ce ştii. În muzică aştepţi tensionat, ansamblul oferindu-se abia la sfârşit. Poate de aceea arta plastică simte, în vremea din urmă, nevoia să introducă dimensiunea temporală, prin video – instalaţie, nu atât pentru spectacol, cât pentru a adăuga încă un tip de emoţie.

De altfel „unul dintre paradoxurile condiţiei de artist este că nu ştie cu adevărat ce a făcut decât după terminarea lucrării" spune Passeron (1982:7).

„Pictura modernă a renunţat la figurativ, ceea ce marchează aceeaşi ruptură ca şi atonalitatea în muzică", arată Adorno (1985:15) şi în continuare: „Transformarea elementelor expresive ale muzicii în material, care, conform lui Schönberg, a avut loc constant pe parcursul întregii istorii a muzicii, e astăzi atât de radicală, încât pune în discuţie posibilitatea expresiei însăşi. Rigoarea propriei logici pietrifică încă în plus fenomenul muzical; din element semnificant el devine ceva care pur si simplu e prezent, impenetrabil sieşi" (1985:29).

Este de fapt „ruptura culturală faţă de natură" de care vorbeşte Habermas (1983:134).

Mai este vorba însă şi de o altă ruptură pe care Roland Barthes o tematizează magistral încă în *Gradul zero al scriiturii*. În epoca clasică şi romantică, arată Barthes: „forma nu se putea scinda pentru că nici conştiinţa nu era sfâşiată; mai apoi, dimpotrivă, din momentul în care scriitorul nu a mai fost un martor al universului şi a devenit o conştiinţă nefericită (pe la 1850) primul gest a fost să opteze pentru angajarea formei sale – fie asumându-şi fie respingând scriitura trecutului. Astfel scriitura clasică s-a pulverizat, în întreaga literatură, de la Flaubert până în zilele noastre, a devenit o problematică a limbajului"(1987:51). Şi mai departe: „Scriitorul observă o disparitate tragică între ceea ce face si ceea ce vede; sub ochii lui, lumea civilă alcătuieşte acum o veritabilă Natură, iar această Natura vorbeşte, produce limbaje vii ce îl exclud pe scriitor; dimpotrivă, în mâinile sale Istoria aşeză un instrument decorativ şi compromiţător, o scriitură moştenită de la o istorie anterioară şi diferită, de care nu e răspunzător şi care e, totuşi, singura pe care o poate folosi. Atunci se naşte un tragism al scriturii, deoarece scriitorul conştient va trebui de acum înainte să lupte împotriva semnelor ancestrale şi atotputernice care, din adâncul unui trecut străin, îi impun literatura ca un ritual, şi nu ca o reconciliere" (1987:66). În fine: „Orice scriitor ce se naşte, deschide în el procesul literaturii" (1987:67).

La fel gândea, de altfel, şi Adorno : „Disonanţele care înspăimântă pe auditorul de azi, îi vorbesc despre propria condiţie; numai pentru aceasta îi sunt insuportabile. În vers, conţinutul prea familiarului este atât de departe de ceea ce azi apasă asupra destinului oamenilor, încât nu mai este deloc comunicare între experienţa lor proprie şi cea despre care mărturiseşte muzica tradiţională"(1985:19).

Opera se dezvăluie singură, e acceptată sau respinsă – aceştia sunt

termenii în care trebuie abordată chestiunea – nu în termeni de limbaj sau comunicare. Dar dincolo de eventualul accept sau refuz, odată împlinită obiectual opera devine o prezență, de un dat nou în context, un nou text, discurs sau subcontext, și pe care-l influențează, îl schimbă, îl sparge, eventual îl transcende. Arta obiectualizată transmite inevitabil, chiar dacă nu comunică propriu-zis, în accepția paradigmei unui lanț comunicațional. „Mesajul" e fluu, ambiguu, echivoc, eventual plurivoc. Indiferent dacă el ajunge sau nu la receptor, opera există.

Obiectualizarea, cu componenta artizanală cea mai exigentă, este absolut necesară (efemeridele performance-ului de diferite orientări, chiar filmate, nefiind propriu zis obiectualizări – ci înregistrări – chiar dacă sunt obiectivări valabile, legate de o anume atitudine legitimă, critică mai ales). Opera de artă nu trebuie să aștepte momentul „recepție" pentru a se împlini estetic.

Acest soi de indiferență a operei față de momentul recepție are ceva suveran. Acest ceva este dat de implicarea liminară a artistului, a creatorului, care trăiește împlinirea operei ca „joc prim". Ea nu devine „joc secund" decât pentru receptor, de aici și parțiala indiferență la acest palier. Desigur obiectul estetic, ca să se împlinească ca atare, trebuie să fie dublu intențional: să existe mai întâi intenția artistului de a produce un obiect de această clasă; apoi intenția (disponibilitatea) receptorului de a-l accepta ca atare. Evident, obiectualizare artistică, respectiv obiect estetic, sunt sintagme cu accepție diferită.

Domeniul referențial, atât al muzicii cât și cel al picturii, nu e în primul rând un obiect, ci mai degrabă un eveniment sau sentiment. Obiectuală este doar forma fizică imaginată sau exteriorizată, cum spune Sebeok (2002:19) care face trimitere, eventual în cadrul unei semioze, la respectivul domeniu referențial și totuși se vizează o transcendere. Aceasta în condițiile în care de partea recepției se manifestă pregnant: „funcția ego-defensivă, (anume). o receptare extrem de selectivă a mesajelor venite din partea celorlalți... reinterpretându-le sau reprezentându-le pe cele care ar putea amenința eul sau pur și simplu neluându-le în seamă, răspunzând diferențiat acelora utile în menținerea unei imagini de sine coerente și acceptabile" (Mc Quail, 1999:158), la care trebuie să mai adăugăm masa de coerciții culturale.

„Materia artelor plastice și a muzicii nu poate fi denumită limbaj pentru că nu depinde de o semantică sau de o sintaxă" spune Dufrenne.De altfel

Sebeok avertizează „cuvântul limbă/limbaj e utilizat uneori în vorbirea obișnuită într-un mod inadecvat pentru a desemna un anumit instrument comunicativ non-verbal. Faptul poate crea confuzie în contextul prezent unde, oricum, noțiunea de „limbă" trebuie folosită numai într-o accepție tehnică și cu referire la oameni. Utilizările metaforice precum „limbajul corpului", „limbajul florilor", „limba albinelor" sau altele asemănătoare trebuie evitate (2002:29).

Extensia la sintagme precum „limbajul artelor", „limbajul muzical", „limbaj plastic", se impune, credem, de la sine. Căci dacă „subiectul intră de la naștere într-un univers de limbaj deja constituit, limbajul servind în primul rând la ființare, înainte de a servi la comunicare" (Brunner, 2000:60), totuși „limbile care constau dintr-un set de trăsături care provoacă adecvarea – pot fi gândite cel mai bine ca urmări ale unui proces de construcție prin selecție în perspectiva funcției cognitive de modelare și nicidecum, după cum a insistat filosoful Popper și lingvistul Chomsky, în perspectiva funcției de comunicare prin schimb de mesaje. Aceasta din urmă a fost întreținută în mod curent prin mesaje non-verbale (extra verbale) după cum continuă să fie și azi în contextul majorității interacțiunilor umane" (Sebeok, 2002:186).

Dacă „funcția cognitivă are o relevanță pentru comunicare, după cum arată Katz, ea nu implică (însă) o sete de cunoaștere universală, ci se raportează pur și simplu la nevoia pe care o resimțim cu toții de a înțelege evenimentele care ne afectează în mod direct viața și de a avea un cadru de referință coerent și stabil pentru a ne organiza experiența" (Mc Quail, 1999:158). O experiență, desigur, strict orientată, atât la nivelul individului cât și în plan global, funcție, în secolul XX, de mitul progresului (față de secolul al XIX-lea, care s-a aflat conform lui Durand, sub semnul mitului Poporului). De altfel la aceasta a contribuit și „lenta eroziune a rolului imaginarului în filosofia și în epistemologia occidentală care a asigurat enorma ascensiune a progresului tehnic" (Durand, 1999:133).

Deci dacă în trecut aveam reflectare, reproducere, mimesis, limbaj, comunicare, astăzi nonreferențialitatea sau autoreferențialitatea, abstracția, inovația, creația, expresia sunt caracteristicile artei noastre instaurative. Sigur, „lupta se desfășoară întotdeauna sub controlul normelor constitutive ale câmpului și numai cu armele agreate în interiorul câmpului" cum arată Bourdieu (2001:125). „Constrângerea cenzurii câmpului" (2001:125) își face însă datoria. Specialiștii în sociologia comunicării subliniază faptul că: „răspunsul

unui grup față de abaterea de la normele sale comportamentale este, în primul rând: discuția, pentru a convinge minoritatea dezidentă să se alinieze; în al doilea rând – dezaprobarea; în al treilea rând, discreditarea dizidenților perseverenți; în sfârșit, în al patrulea rând, excluderea „sau impunerea retragerii din grup (Berelson și Steiner)" (Mc Quail, 1999:107).

„Procesul de subversiune culturală pe care îl suferă în prezent societatea noastră" (Kristeva, 1980:300) e indubitabil. Și totuși e de observat că tocmai artiștii de avangardă, marii iconoclaști, au produs și operele de mare încărcătură umană, pe probleme în mod sigur adevărate, capitale, ce țin de însăși existența umanității: Picasso - *Guernica*, Schönberg – *Supraviețuitorul din Varșovia* sunt doar două exemple concludente. Ele n-au venit din partea delicaților Dufy sau Poulenc. Căci întotdeauna pentru om „dimensiunea de chemare și speranță" primează față de demistificare. (Durand, 1999:103) De aici profundul caracter contradictoriu dar pasionant al constructului imaginar contemporan căci: „pe cât se complică dialecticile mai mult, iar schemele simbolice se contrazic și se compensează într-o societate dată, pe atât acea societate este în curs de transformare integrală, de lichefiere histolitică și aceasta este, credem, cazul societății noastre „civilizate", în care se ciocnesc simbolisme religioase, etatice, familiale, sentimentale, mituri ale progresului, mituri naționaliste, utopii internaționaliste, mituri socialiste sau individualiste... în timp ce societățile primitive „reci" par să posede un grad mai mare de integrare"(Durand, 1999:99).

Adorno observa cu justețe: „Odată ce, în propria-i sferă, care e cea a liberei producții artistice, spiritul domină totul până în ultimul element heteronom, până la ultimul element material, începe a se întoarce asupra-și ca încarcerat, detașat de tot ce se opune lui, acel tot a cărui pătrundere era singura care să-i dea sens."(1985:30)

Această întoarcere asupra-și este aplecarea spre problemele expresiei și limbajului.

Julia Kristeva arată însă că: „cercetarea semiotică rămâne o cercetare care nu găsește nimic la capătul cercetării... luându-și ca scop o cunoaștere, ea sfârșește prin a găsi ca rezultat al drumului o teorie care, fiind ea însăși un sistem semnificant, trimite cercetarea semiotică la punctul său de plecare: la modelul semiotic însuși, pentru a-l critica sau a-l răsturna"(1980:303).

Townsend la rându-i apreciază că: „Se poate considera că limba și sistemele de simboluri asociate ei influențează percepția; analogia cu limbajul

reprezintă o modalitate importantă de abordare formală a artei; unele tipuri de artă au un limbaj explicit, fie cuvinte, fie simboluri ordonate în sisteme ordonate, ca în muzică, dar chiar și acolo unde nu există un astfel de limbaj, o modalitate în care putem învăța să analizăm forma și conținutul operei este să cercetăm vocabularul și simbolurile" (2000:153).

Și totuși nu; putem analiza perfect o imagine prin mijloace extralingvistice, pur vizuale. Electronic desigur secvențializând la toate modurile datul de pornire, descoperindu-i diacronia. Desigur iconii vor trebui însoțiți de semne convenționale, din alte limbaje, convenționale, artificiale, pentru a asigura lizibilitatea absolută a demersului. E un tip de analiză pe care o face artistul de azi (uneori) în proiectare, fixând o istorie care poate fi dată împreună cu forma paradigmatică care este configurația plastică.

Hjelmselv declară că: „un text scris are pentru lingvist exact aceeași valoare ca și unul vorbit, pentru că alegerea substanței nu are importanță" (Derrida, 1980:90). Să notăm totuși, în context, că dacă vorbirea e contact, scrierea e legătură. Atât în plastică cât și în muzică alegerea substanței suport e decisivă. În toate artele particulare forma concretă, caracteristică, a expresiei nu poate fi manifestată prin substanțe diverse: datul grafic e una (implicit expresia), cel pictural e cu totul altceva; timbrul unui instrument nu e interschimbabil: dacă e oboi „expresia" respectivă nu poate fi materializată de corn sau fagot, imbricarea expresie – de exprimat e totală. E vorba de forme, vizuale sau auditive, cu configurații, cu identități ireductibile. Transpoziția e posibilă doar dacă le evaluăm ca forme-semn și oricum are caracter reducționist.

În ceea ce privește literatura, Roland Barthes arată că: „Scriitura neutră este un fapt tardiv, ea nu va fi inventată decât mult după realism, de autori precum Camus, și nu atât sub efectul unei estetici a refugiului, cât prin căutarea unei scriituri în sfârșit inocente" (1987:61).

„Orice gândire umană e re-prezentare, adică, trece prin articulații simbolice" spune Durand (1999:151), care vorbește în continuare de imperialismul re-prezentării, deci al imaginii (1999:153).

Problema e rezolvată radical în pictura contemporană, înainte de abstract chiar, prin: „paradoxul de a înlocui reprezentarea unui lucru prin chiar lucrul în sine; nu pentru a obține o obiectivare reală, ci pentru a îndepărta definitiv pictura de rolul ei de imitare a naturii pe care l-a avut, mai mult sau mai puțin până atunci, obligând-o să accepte chiar lucrul natural" (Brion, 1977:344).

Apoi, odată cu apariția abstractului, prin renunțarea la obiect, fie prezentat, fie reprezentat. Cu alte cuvinte s-a renunțat la imagini; la acele imagini care nu funcționează ca semne iconice pentru simplul fapt că ele nu semnifică suficient... sunt, de fapt, nesemnificative. Istoria artei abundă de astfel de imagini, o întreagă pletoră de imagini indiferente, nesemnificative. Deci indiferența face chiar și imaginea să fie nesemnificativă, similaritatea nefiind suficientă pentru inducerea semnificației pentru ca imaginea să devină un semn. E vorba acum mai degrabă de o semioză de simptomatizare decât de una de informare (care oricum nu ar fi concludentă) ca și una de comunicare (care nu ar fi eficientă, datorită mijlocului specific de expresie), dacă ni se permite să interpretăm pro domo sistematizarea lui Sebeok (2002:130).

Emisfera stângă, spunea Durand „cea mai privilegiată de cultura și pedagogiile noastre occidentale, ar fi sediul (celebra circumvoluțiune frontală stângă, pe care Broca o reperase deja în sec. XIX-lea) gândirii verbalizate, al conștiinței reflexive, al aspectului sintactic al scrierii, în timp ce dreapta, zisă „creierul mut", ar fi sediul gândurilor și limbajelor non-logice (muzical, iconic...) al reprezentărilor încărcate de afectivitate, al schemei corporale (1999:152). Și apoi „structurile verbale primare sunt, într-un fel tipare scobite care așteaptă să fie umplute cu simbolurile distribuite de societate"(1999:83)prin artiști sau prin formatorii de opinie, acei „paznici ai barierei" de care vorbește sociologia comunicării. Dacă „arta clasică nu se putea percepe ca un limbaj, ea era limbaj, adică transparență, circulație fără reziduuri, întâlnire ideală între un spirit universal și un semn decorativ fără densitate și fără responsabilitate; granița acestui limbaj era socială iar nu naturală."(Barthes, 1987:51), arta de azi se apleacă asupra limbajului chiar.

„Scriitura va condensa de acum înainte întreaga identitate literară a unei opere" conchide Barthes (1985:65).

Pictura abstractă este funciarmente aniconică; toate confuziile legate de chestiuni de reprezentare spațială, de grade de iconicitate, sunt eliminate; dar evident e nevoie și aici de o convenție culturală, cel puțin pentru a se cădea de acord că ceea ce ți se prezintă e pictură. Trebuie să subliniem ideea că în fapt convenții nu înseamnă cod. Convenția aproximează, codul stipulează.

Codurile culturale instituite oarecumva natural, de pletora de volume de istoria artei, de la cele iconografice la cele iconologice explică grosier sau în analize de finețe, condiția picturii pe diverse paliere ale devenirii istorice

dar în baza unor vectori extrinseci. *Stil, simbol, structură* se intitulează un excelent volum al lui Lorenz Dittmann (1967, trad. rom. 1988). Titlul însuși indică avatarurile abordărilor ca și tipul acestora. Un supracod cultural determină însăși modalitatea de decodare pe care o practică istoricii și teoreticienii artei discutați: Riegl, Wölfflin, Panofsky, Seldmayr. Unitățile pertinente (Eco) sunt completamente diferite și marchează, încurajator, un progres, o anume propensiune spre pătrunderea esenței.

Esență sintetizată radical de Gadamer: „Numai înstrăinarea până la limita incomprehensibilului este legea prin care se poate împlini forța particularizantă a artei, într-o epocă așa cum e cea a noastră. Nu ne mai putem aștepta în epoca noastră la unitatea unei coincidențe ideale între niște conținuturi familiare ale unei arte descriptive sau poetice și forma lor configurată, precum în vremurile legate de tradiție. Astăzi se cere să dai formă artei în cadrul existenței teribil de fragmentate în care lumea se mișcă neîncetat. Dacă formele vieții se schimbă într-un asemenea ritm, cum se întâmplă în prezent, atunci și răspunsurile artistice date acestuia vor trebui să iasă în evidență cu o forță cu totul uimitoare." (1999:166).

Când există o asemenea înțelegere din partea marelui hermeneut mă întreb de ce nu îndrăznim mai mult...

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Adorno, Theodor W., (1985[1949]),*Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard.

Barthes, Roland, (1987[1953]), *Romanul scriiturii (antologie) (Le degré zéro de l'écriture)* București, Editura Univers.

Bourdieu, Pierre, (2000 [1997]),*Meditații pascaliene*, București, Editura Meridiane.

Brion, Marcel, (1977 [1966]),*Homo pictor (L'oeil, l'ésprit et la main du peintre)*, București, Editura Meridiane.

Brunner, Roland, (2000 [1998]), *Psihanaliză și societate postmodernă*, Timișoara, Editura Amarcord.

Croce, Benedetto, (1971 [1902]), *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, București, Editura Univers.

Derrida, Jacques, (1980 [1967]), *Pentru o teorie a textului (antologic) (Partea I, cap.2 din „De la grammatologie")* București, Editura Univers.

Eco, Umberto, (1992 [1976]), *La Production des signes*, Paris, Le Livre de Poche.
Durand, Gilbert, (1999 [1964,1994]), *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București, Editura Nemira.
Gadamer, Hans-Georg, (1999 [1983,1989]), *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*, Iași, Polirom.
Habermas, Jürgen, (1983[1968-1976]), *Cunoaștere și comunicare* (antologie), București, Editura Politică.
Kristeva, Julia, (1980 [1968]),*Pentru o teorie a textului (antologie) (Semeiotike)*, București, Editura Univers.
Mc Quail, Denis, (1999),*Comunicarea*, Iași, Institutul European.
Passeron, René, (1982 [1974]),*Opera picturală și funcțiile aparenței*, București, Editura Meridiane.
Sebeok, Thomas A., (2002 [2001]),*Semnele: O introducere în semiotică*, București, Humanitas.
Townsend, Dabney, (2000[1997]), *Introducere în estetică*, București, Editura All.

A PRIVI ȘI A STĂPÂNI

Sorin Borza
Facultatea de Științe Socio-umane, Universitatea Oradea

Pentru cei mai mulți dintre contemporani rămâne practic imposibilă orice evadare reală de sub spectrul a ceea ce noi numim „roiul de galaxii Argus". Căutarea arhetipalului, a originarului fără chip a încetat. Poate că oamenii au obosit sau poate, pur și simplu sunt sătui de esoterisme confecționate. Opacitatea criptică a poeziei nu mai excită de-acum decât pe inadaptați. Nonfigurativul și-a pierdut delicatețea kantiană și asupra lui s-a pogorât greutatea tuturor promisiunilor neonorate. E de presupus că această dezamăgire colectivă (la nivel de specie în primul rând) are o motivație decentă. Derelicțiunea valorilor clasice e o consecință întârziată a disoluției capacităților de legitimare spirituală în lumea omului.

E tot mai dificil să fii consecvent într-un teritoriu unde au fost alocate „unități de adevăr" diferite pentru fiecare domeniu. Viața însăși cere atunci omului un anume tip de dedublare. Ființa care cercetează vrea demonstrații și argumente peremptorii. Ființa care crede are convingeri și, uneori, revelații. Iar ființa care înțelege trăiește un război permanent cu absolutul. Acest efort de multiplicare raționalistă (cu „vacanțele" de rigoare) a făcut din omul contemporan o vietate obosită. Nici măcar „unitățile de adevăr" nu mai au forță și nu mai pot justifica eroismul tragic al privirii (cel născut sub demnitatea unui combat redutabil). În tăcerea vinovată a conștiințelor se țese armistițiul vinovat dintre știință și credință (Academie și Biserică). La ceasul în care nu știm dacă acest armistițiu este total (prin prisma temeiurilor) știm cu toții că el este culpabil măcar în ceea ce privește

maniera înfăptuirii lui. S-au pus la bătaie toate resursele iluziei umanitariste şi totuşi această convergenţă de conjunctură a perspectivelor rămâne un artificiu primitiv. Nici măcar silueta adevărului nu pare să fie acum prea aproape de ochii oamenilor. Această infirmitate conceptuală a autorităţii macină răbdarea oamenilor. Şi orice nerăbdare istorică se termină de regulă pe eşafod. O singură necunoscută subzistă: cine urmează să fie sacrificat? Ce coroană a spiritului se va rostogoli cu însângerată graţie pentru a potoli delirul cinic al mulţimilor?

Nu cred că riscăm prea mult spunând că noua civilizaţie video prelungeşte deliberat agonia cuvântului. Postmodernismul îşi rezervă ca pe un deliciu dreptul de a pulveriza metodic semnificaţii şi de a submina discret aristocratismele raţionalităţii carteziene. Această pură constatare ar trebui să declanşeze la nivel intelectual o iniţiativă cu caracter compensativ. Dacă postmodernismul „torturează" ingenios limbajul, se impune azi precizarea unei atitudini: îl resuscităm sub o motivaţie (revanşardă) clar conturată sau îi scurtăm agonia în numele unui progres de care ne recunoaştem în mod solidar <vinovaţi>. Nu există semne că oamenii s-ar grăbi să tranşeze chestiunea, chiar dacă, în linii mari, taberele par să se fi constituit. Pentru moment e uşor de admis că imaginile din jurul nostru bârfesc. Afişe publicitare, deopotrivă cu documentare istorice şi benzi desenate ne-au arestat privirile obosite. Pentru nimeni nu este, deocamdată, suficient de clar, care ţintă trebuie anihilată. Ochii şi conştiinţele zac într-o aşteptare tensionată. Mistere teatrale sufocă transparenţa ideilor. Această obscuritate suspectă porneşte de la întâmplarea că atât imaginea cât şi cuvântul se pretind, fiecare în parte, o perspectivă fenomenologică privilegiată.

Cuvântul îşi trăieşte digital metamorfozele comandate de pe palierul raţionalităţii instrumentale. Invazia conceptelor figurative este facilitată de imersiunea specifică a tehnologiilor. Şi maşinile se insinuează tot mai insistent în intimitatea individului. Iar oamenii se simt cu fiecare zi care trece tot mai puţin ameninţaţi de maşini. Nimeni nu scapă, cu toate astea, de „frica civilă". Fundamentul angoasei nu este rezultatul unui efort constatativ (vulnerabilitatea omului scapă „scanării" cotidianului, ca act pur descriptiv), ci provine dintr-o judecată sintetică a priori. Pe care nu se găsesc prea mulţi care să o realizeze. Caracterul magic al limbajului rezidă în forţa cuvântului de a contribui decisiv la organizarea instaurativă a realităţii umane. Dar puterea unui cuvânt nu este legată de o prezenţă. Cuvintele

sunt puternice dacă sunt fapte. Şi orice cuvânt este un fapt care s-a întâmplat ori urmează să se întâmple. Puterea unui cuvânt seamănă cu fascinaţia morţii: toţi înţeleg că se va întâmpla ceva, nimeni nu ştie unde, cum şi, mai ales, când. Misterul şi puterea se potenţează reciproc. E singura structură care (ca într-o biocenoză secretă) sfidează istoria în orizontul gândirii. Napoleon spunea cândva că „a comanda înseamnă a vorbi prin intermediul ochilor." Cuvintele sunt casa trecutului (a faptelor) şi a viitorului nostru (a viselor omenirii). Ele cheamă spre un destin (epocal ori pretins epocal) şi actualizează aceste absenţe imperative ale vieţii: trecutul, aşa cum îl putem propune propriilor remuşcări, şi viitorul aşa cum îl putem impune propriei cenzuri intelectuale. S-a tot spus despre luciditate cum că ea ar fi ascetismul postmodernităţii. Dar vremea asceţilor a apus, cu siguranţă, demult. Trăim într-o lume de fapte şi cuvinte unde măştile trecutului sfădesc pe cei buni, iar inepţiile celor degeneraţi înfăptuiesc masacre. Prezentul este permanent cuprins de un „*sfumato*" unde imaginea lumii se strecoară dibaci printre mituri de duzină, „tunuri" intelectuale şi infracţiuni academice. Numai în lumea „reală" a oamenilor adevărul mahalalei se măsoară impertinent cu revelaţia. Maşinile plătesc scump un discernământ absolut pe care oamenii îl privesc adesea cu gelozie şi îl poftesc (în inconştienţa lor) cu nesaţ. Ele nu au trecut şi nici viitorul nu şi-l caută în zarea unor miraculoase posibilităţi. Pentru om lumea este un grafem; pentru inteligenţa artificială o formulă. Dacă răceala codului-maşină nu poate oricum hrăni gândul viu, pofta fierbinte de putere a omului riscă azi să nimicească civilizaţii. Sub perdeaua viselor bolnave îşi tace ruina o istorie pierdută printre detalii terne şi conspiraţii revanşarde. *Lumea* şi *imaginea ei* se subminează reciproc şi îşi vânează continuu inconsecvenţele. Firescul divin al naturii acuză nefirescul isteţ şi totodată vicios al „făcăturii" umane. Sublime păcăleli istorice subzistă de milenii sub indulgenţa inexplicabilă a lui Dumnezeu. Oameni de cele mai felurite credinţe torturează o lume ce refuză să se supună chipului născut în vreunul din visele lor otrăvitoare. Lumea, la rândul ei, torturează fără discernământ pe cei insolenţi şi pe cei cuminţi. Metodic şi glacial, camerele de luat vederi supraveghează atent orice revoltă a privirii. Se instituie „amenzi" pentru orice tentativă de a schimba perspectiva.

Nici cuvântul şi nici imaginea nu se validează printr-o simplă lectură analitică a lumii. Ele instaurează prin travaliul lor un univers subiacent de valori. A descrie şi a designa înseamnă simultan a propune ierarhii. De la

Kant încoace, noi ştim că un concept nu este doar un semn indicativ al lumii, ci o sinteză psiho-culturală sau (potrivit formulării lui Cassirer) o „fizionomie" a obiectului. Caracterul instaurativ al *logos*ului tinde să deformeze natura stărilor de conştienţă. Pentru om (mai precis pentru omul care gândeşte spre a putea comunica) totul trebuie integrat unui sens. Nimic nu este doar prezentat de către om, ci aşa cum observa G. Durand -totul urmează să fie *re-prezentat*.

Caracterul constrângător al logicii identităţii supune existenţa în genere unei perspective analitice agresiv – invazive. Există de aceea o mişcare compensativă de rejet spiritual faţă de cuvânt, tot mai frecvent perceput ca un expedient conceptual. Sigur că aceste suspiciuni reprezintă doar premisele discrete ale unei revolte incipiente contra iconoclasmului tehno-ştiinţific. Dar omniprezenţa informaţiei vizuale şi a imaginii–sens confirmă ireversibilitatea unui proces ale cărui consecinţe nu pot fi deocamdată nici măcar estimate corect.

Fără a insista inutil asupra unui clivaj primitiv între imagine şi cuvânt, este totuşi momentul să arătăm că ne aflăm deja la momentul reconfigurării unor noi poziţii şi graniţe. Revoluţia video nu este o „invenţie" mediatică şi publicitară menită să crească vânzările unui anumit segment de producători de bunuri de consum. Kafka spunea că a face cinema înseamnă implicit a pune ochiului o uniformă. Succesul video-mărfurilor se leagă indubitabil de abilitatea cu care industria divertismentului mondial întreţine apetenţele noilor generaţii pentru video-distracţie. Dar acest succes nu ar fi fost posibil în absenţa unei disponibilităţi structural umane pe terenul căreia o asemenea industrie a ajuns să se maturizeze. Este ochiul uman predispus la ceea ce s-ar putea numi „înrolare"? Care sunt atunci motivaţiile profunde ale acestui clivaj şi ce perspective se întrevăd pentru noua lume a imaginii care se naşte sub ochii noştri?

Din clipa în care omul s-a întâlnit cu conştiinţa propriei istorii, a devenit preocupat de ideea de sens. Fără conştiinţa devenirii nu se naşte nevoia de sens. Trecutul impregnat cu spirit (sau cu *animus* -cum ar spune Jung) devine ocazional istorie. În orizontul acestui fel de conştiinţă avea loc petrecerea prin lume a omului până în zilele noastre. Lumea cuvântului este dominată, atât cât putem noi şti, de *logos*ul cognitiv care acţionează disociativ. Din imperativele *logos*ului cel mai culpabil ne apare azi analitica destructivă. Există un puternic apetit compensativ pentru ierarhii pe care istoria omenirii

l-a făcut manifest, apelând constant la acel *animus* (intelect sau spirit) care rămâne propriu *logos*ului patern. Totuşi epoca de care a început omul să se teamă (şi de care ar dori să se despartă) are cele mai pure trăsături feminine (Nu pentru că *Historia* şi *Hyster* ar fi termeni cu o mare proximitate fonetică, ci datorită principalelor lor caracteristici comune). Omenirea şi-a petrecut această parte a istoriei sale cunoscute într-un orizont specific feminin dominat în mare parte de „erosul" asociativ. Aşa cum observa Jung, la femei „*erosul*" constituie o expresie a adevăratei lor naturi, în timp ce „*logosul*" lor reprezintă nu arareori, un incident regretabil[1]. Istoria omului este, până la un punct, o structură cu caracteristici tipic feminine. Cum se explică atunci pretenţiile ei de raţionalitate ultimativă şi de sens?

Cantonarea omului în eterna „epocă a Evei" ar putea primi o explicaţie facilă conform căreia oricum istoria omenirii stăruie încă într-o prelungită copilărie. Ce caută atunci în acest orizont frământările spirituale şi tentaţia hermeneuticilor restaurative, care a avut diferite expresii până în zilele noastre? Poate că destinul omului stă totuşi sub semnul androginiei ancestrale. Miza fundamentală a eforturilor individuale, şi de aici, a istoriei omenirii, poate că este (vrem să fie) „regăsirea" de sine omului. A acelui om părăsit de nelinişti existenţiale căutate şi îndoieli teatrale. „Femeia – spune Jung – e compensată de un element masculin şi de aceea inconştientul ei are, ca să zicem aşa, însemne masculine"[2]. Epoca Evei s-a scurs sub semnul unui eros asociativ care rămâne miza ei esenţială. Nostalgia pozitivismului şi a raţionalităţii e doar efectul compensativ, expresia acelui *animus* care corespunde logosului patern, mereu dorit şi niciodată cucerit. Este limpede că istoria omenirii s-a configurat în interiorul unei funcţii de relaţie ca un produs al erosului asociativ. Ea este produsul unui denunţ al rigidităţii limbajelor encratice (limbaje ale puterii). Imperativele siguranţei de stat sunt efigii tacite care marchează mentalităţile. Epoca Evei s-a consumat în orizontul istoric al unui erotism formal. Istoria aparent romantică a modernităţii a fost mereu „sponsorizată" în ceea ce priveşte valorile şi reperele sale, de canoanele excepţionalismului occidental. La est de Viena acest *eros* e mai puţin dezvoltat şi în orice caz demonetizat prin convertirea la nivel de clişeu inofensiv.

*Logos*ul este un izvor nesecat de platitudini. Ca recipient arhetipal

[1] Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului*, vol.1, Ed.Anima, Bucureşti, 1994, p.164.
[2] Jung, Carl Gustav, *Idem*, p.164.

el poate oferi satisfacție *animus*ului care cere imperativ și exaltat obiecte pasibile de a fi atacate reductiv. Cuvântul este o „acuză" intelectuală pe care oamenii „arestați" în epoca Evei o proferează la adresa echivocității unei imagini (simbol). Și istoria acestei epoci nu este altceva decât povestea încercărilor noastre de a fugi (în primul rând ca indivizi) de entropia organică a unui Univers mut, asexuat și penibil, unde fiindcă ne-am născut, va trebui cândva să și murim. Oamenii vorbesc, proferează semne, terorizați de ideea că nemurirea poate fi ratată prin exces de inocență. Numai agresivitatea este istorică. Lyotard[3] remarca în acest sens faptul că umanismul de azi este nu atât un pragmatism cât mai cu seamă un contractualism, un utilitarism, unde eficiența se judecă în funcție de nevoile individului, nevoi dictate însă la nivelul ansamblului sistemului. Avem nevoie de cuvinte în măsura în care avem nevoie de eficiența exactității (cea care nu e totdeauna egala adevărului). Exactitate care ne poate face de temut mai mult decât orice adevăr.

Trecerea omenirii într-o nouă epocă (cu nostalgia evidentă a toleranței patriarhale) nu reprezintă, așa cum spuneam, o întâmplare. Ea este comandată de vocea naturii. Oamenii au ajuns azi să se poată mișca oarecum „pe propriile picioare". Ființa noastră fizică se confruntă azi cu pericolul fizic doar ocazional. *Epoca Evei* (aici asociată cu munca chtoniană) poate fi deci lăsată în urmă fără a risca prea mult. Nu este mai puțin grav, în acest sens, faptul că mulți au pășit orbește înainte creditând restaurația imago-universului în alb, fără a fi îndeajuns conștienți de pericolele „epocii lui Adam". Fiindcă *anima*, în calitate de produs compensativ, oferă omului un plus de libertate numai cu prețul unui plus de heterotopie și echivoc incontrolabil.

În ciuda aparențelor de anarhie conceptuală, postmodernul își hrănește fantasmele dintr-o nostalgie implicită pentru frumusețea arhetipală. (Asta în ciuda tuturor contestărilor, fiindcă posmodernismul nu este, așa cum credea Clement Grenberg, „doar numele sub care prostul gust ia cu asalt integritatea artei".) *Epoca lui Adam* nu este doar un război împotriva plăsmuitorilor de reguli ale perspectivei. Nu doar limbajele de lemn sunt culpabile ci și slăbiciunea congenitală a tăcerii formelor. În interiorul acestui combat, rejetul cuvântului este numai un efect colateral. Oamenii au

---

[3] Lyotard, J-F., *Moralités postmodernes*, Ed. Galilee, 1992.

suspiciuni față de imagine, doar pentru că s-au obișnuit să creadă că e mai simplu să convingi pe cineva să gândească într-un fel sau altul, decât să-l determini să simtă într-un fel sau altul. Eroare condamnabilă încă din vremurile lui Platon.

În mod cert cuvântul are rigori explicite (la vedere). El poate legitima orice discurs științific. Dar nu poate legitima (decât speculativ) dreptul în numele căruia e primul în măsură să legitimeze. Inocența imaginii este, pentru moment, mult mai ușor de apărat. Cu toate acestea inocența (neagajarea ideologic-politică a) imaginii rămâne o iluzie costisitoare a unui timp în care Adam și-a propus adulterin să-și părăsească definitiv partenera. Cât de ispititoare mai poate fi Eva într-o epocă în care Adam poate închiria pe săturate senzații tari și erotisme profesionale? Va ajunge Adam destul de înțelept pentru a-și depăși vanitățile și a-și concedia instinctele maligne? Părăsit de ultimul dram de inspirație destinală, se va hotărî Adam să schimbe definitiv adevărul pe moneda calpă a frumuseții? Sunt numai câteva dintre întrebările al căror răspuns se amână azi fără termene.

Imaginea accesează un real „voalat", pătrunzând acolo unde dialectica se blochează. Dar în lipsa unei terapeutici iconoclaste bine fundamentate, enorma producție de imagini poate submina prestigiul lumii omului. Și dacă pentru moment omul nu se simte subminat și admite manipularea iconică la nivelul industriei divertismentului, ca pe o plăcere nevinovată, aceasta nu înseamnă în nici caz că pericolul nu există. Chestiunea cunoașterii este structural o problemă de guvernare. S-a câștigat la nivel intelectual o altă perspectivă. Perspectivă „sponsorizată" și tocmai de aceea expusă unor redutabile suspiciuni. S-a încercat cu disperare o soluție pentru ieșirea din lanțul fatidic care leagă bogăția de putere, eficiență și adevăr. Dacă jocurile esoterice ale limbajelor științei sunt jocuri exclusiviste ale celor bogați, imaginea rebelă este ocazia disperată a celor cu șansa a doua de a avea dreptate. Pentru cuvânt, performativitatea este totul. Pentru imagine, capacitatea de autodeterminare primează. Ambele însă se dedau jocului gândirii ca putere. Și cum expresia cotidiană a puterii e forța (de reprezentare, de impunere a canonului fundamental) ambele concretizează nevoia noastră insațiabilă de recunoaștere de către ceilalți. Există o coerență a pluralelor imaginarului pe care nu o poate reclama logica terțului exclus care sufocă cuvântul. A vedea lumea în alb și negru este unul dintre proastele obiceiuri moștenite din epoca Evei. Imaginea poate fi un construct amfibolic admisibil.

De regulă imaginea spune o poveste. Care, spre deosebire de „marile mituri"[4] (libertatea omului, emanciparea ființelor umane) care și-au pierdut credibilitatea, nu mai are pretenția unui universalism placid. Povestea și mitul societății post-industriale nu au probleme de coerență deoarece ele schimbă fulgerător planul narativ și se salvează (uneori, e drept, în manieră derizorie) de la eșec. Ce mai este azi războiul ? Avioanele americane nu distrug clădiri și oameni, ci numai ținte. În rest, vorbim doar de pierderi colaterale. De aceea se poate spune că războiul postmodern culminează cu întâlnirea dintre privirea cinică a vulturului american cu misterul din ochii meduzanți ai cobrei musulmane. Auzim tot mai puțin, dar vedem mai mult.

Ernst Jünger spunea că originea văzului ca simț activ și armă a adevărului se regăsește în metafizica lui Platon. Piloții americani nu fac într-o misiune reală ceva foarte puțin diferit de jocul cu care se petrece pe simulator. Camere video plasate în vârful rachetelor trimit imagini ale efectelor la nivelul țintei. Moartea și dezastrul au formă de ciupercă sau evantai. Dar moartea nu e mai puțin adevărată pentru că noi, oamenii civilizați, suntem azi mult mai departe de urletele din antecamerele morții și oameni însângerați. Un bombardament care atinge integral toate țintele este, într-un anume sens, o operă de artă totală (*Gesamtkunstwerk*). Acesta este, în cele din urmă, modelul politic consacrat al Național-Socialismului. Dacă opera de artă totală este cinematograful, atunci Syberberg avea dreptate atunci când credea că „Hitler este cel mai mare regizor de film al tuturor timpurilor." Și nu mai trebuie atunci să facem nici un fel de efort de imaginație pentru că ceea ce oferă realul e chiar mai halucinant decât putem suporta. Presupun că lumea postmodernă este, în mod paradoxal, violentă și cinică, tocmai din lipsă de imaginație. Refuzăm să ne imaginăm unde duc acțiunile noastre pentru că, în fața conștiinței comode, putem plasa oricând alternative virtuale. Nu mai auzim. Suntem conectați colectiv la un soi de *background* protector care vorbește în surdină despre dreptul celui civilizat asupra celui barbar. Nu am învățat nimic de la greci. Ei sunt azi doar trecut remarcabil, în parte, și deoarece au socotit insolent mărturisind totodată în fața istoriei că „tot ceea ce nu e grec, era barbar". Am văzut iată, că între purificarea estetică și cea etnică nu e decât un pas. Pe care istoria îl face degrabă, atunci când „sponsorii" perspectivei o cer.

[4] Vezi Lyotard.

Interesant de remarcat este aici faptul că video-clipul promoțional din muzică tinde tot mai frecvent să „povestească o imagine"[5] mai curând decât să „spună o poveste". Chiar dacă –așa cum crede Frederic Jameson– producțiile TV și video reprezintă contestări ale hegemoniei contemporane a limbajului, se poate observa o anume nostalgie reverențioasă pentru cuvântul-magic. Imaginea își propune adesea să producă efectele narative, așa cum se întâmplă în clipurile, așa numit „romantice"[6]. Tema despărțirii, a regăsirii, a erotismului sunt *mari povești*. Imaginea este în cazul acestui tip de video-clip, un element de textualizare, un alfabet specializat care recompune declarativ o expresie comună tuturor oamenilor.

Spun, pe aceste temeiuri, că orice clivaj între *logos* și *eikôn* se va petrece ca un proces lent și dificil, marcat mereu de o inerție specifică. Omul renunță treptat la o perspectivă pe care, cu destulă greutate și-a definit-o pe parcursul unor lungi metamorfoze istorice. Nu poate fi vorba deci de o „revoluție video" în sensul în care imaginea rămâne oricum asociată mental cu imaginarul (și nu atât cu *imaginalul*). Trăim deocamdată sub spectrul unor obișnuințe milenare: picturalul rămâne un fel de „poezie" despre realitate și nu o realitate de tăria și consistența celei conceptuale.

Pentru moment nu există riscul real al unei dispute ireconciliabile între imagine și cuvânt. Pasiunea declarată a postmodernului pentru parodie rezervă deocamdată, pentru pictural, condiția de „desen animat" (mental) despre un set de realități semnificative. Atât timp cât imaginea nu emite pretenții exagerate de semnificativitate, ea nu amenință, în nici un fel, hegemonia cuvântului în orizontul contemporan al comunicării. Bogăția de sensuri a imaginii rămâne în zarea epocii tehnice un soi de handicap (aristocratic, fără îndoială, dar un handicap). Iluzia certitudinii rămâne, în mod majoritar, specialitatea *logos*-ului.

Amenințarea rămâne oricum. Înăuntrul cuvântului zace de o bună bucată de vreme propriul autodenunț. Irevocabilă sentință: condamnare la continuă frângere între un sens redutabil și o semnificație fragilă. Coaliția *logos*ului cu raționalitatea discursivă este temeiul autosubminării continue. Poeticul frânează punctual acest proces, dar nu poate împiedica efectiv

[5] Cf.Dick Hebidige.
[6] V.Kaplan.

desfăşurarea lui. Cuvântul pierde teren tocmai prin ceea ce pretinde că îi conferă autoritatea: imaginea este un fruct viclean al intenţiilor de structurare cele mai exigente. Dar viclenia aceasta este ea însăşi, fără nici un dubiu, un reziduu al raţiunii. „Cruciada iconofilă" este o iniţiativă justificabilă raţional a unor înclinaţii inconştiente ale omului către originar. Oamenii s-au săturat să descrie viaţa şi au „condamnat" *a priori* cuvântul în clipa în care au decis că e totuşi timpul să se bucure de ea. Putem spera doar să nu împotmolim posmodernitatea la nivelul unui construct dibaci (inevitabil, ideologic, ca orice construct) menit să ofere noilor sclavi (imago-dependenţi) o compensaţie pentru propriul deficit de imaginaţie. Imago-vizualul este, în perspectivă hermeneutică, tolerant prin excelenţă. Sau are un soi de autarhie manifestă doar într-un orizont privat, local (la nivelul fiecărui individ). Imaginea protejează orgolii (adresându-se *eu*-lui individual) şi simultan provoacă afinităţi elective (fiind deschisă tuturor).

Lumea contemporană (posmodernă sau contramodernă[7], nici nu mai contează) este cuprinsă de un elan stimabil dar adolescentin: vrem să expatriem intransigenţa noncontradicţiei care guvernează *logos*-ul, păstrând însă caracterul comod al adevărului tranşant pe care aceasta îl produce. Cuvântul întemeiază, recurgând la bivalenţă, cea mai acută formă a terorii: teroarea sensului. Cel mai dur exerciţiu al terorii este, în opinia mea, privarea celuilalt de putinţa de a avea dreptate, atunci când tu ai, întâmplător sau nu, dreptatea ta. Este oare imoral să impui adevărul (cel care, în mod inevitabil, e *adevărul tău*)? Nu ştiu. Dar de la falanga macedoneană la sprintenele ***F 15*** civilizaţia occidentală nu face decât variate lecţii de logică cu păgânii. Acest seminar însângerat este doar o altă formă de retorică a imaginii centrată pe tehnicile creştineşti ale „îmbrăcării celor goi", şi ale „alinării suferinţei". Evenimentele din 11 septembrie 2001 (căderea Gemenilor) sunt însă dovada peremptorie a eşecului oricărei exactităţi direcţionate. America îşi revizuieşte la cerere, nu doar tehnologiile şi strategiile militare, ci chiar principiile de bază ale politicii sale externe. Poate că luptând „pragmatic" cu terorismul America va face rost pentru propriii cetăţeni de o cotă lunară gratuită de petrol arab. Dar nici o pace veritabilă nu poate fi „moşită" cu baioneta.

Sunt azi civilizaţii din a căror măreţie mai străbate până la noi doar o umbră mai şubredă decât ziua de mâine a unui gladiator rănit. Ele au avut dreptate în faţa neamurilor fără arme şi în faţa unei istorii care se scria pe drumul dinspre şi către imperiale saturnalii. Litere svelte precum viclenele curtezane acoperă ochii unor curioşi de ocazie. Dar nici măcar dreptatea zeilor nu e fără sfârşit. Lumea modernă trăieşte printr-un adevăr mărturisit de cuceritori. Adevăr însângerat metodic de înţelepţi intransigenţi şi înarmaţi până în dinţi. Adevăr care e, înainte de orice, produsul performativităţii. Cerinţa de performativitate conduce inevitabil la una dintre formele acute ale terorii. Exactitatea cu orice preţ este produsul manifest al „gândirii tari"[8]. Iar intransigenţa cartezianismului se justifică istoric numai în ochii naţiilor sătule. Şi noi, europenii, continuăm să fim intoleranţi civilizaţional şi istoric pentru că nu suntem încă în măsură să descifrăm *exact* înţelesul şi deci, *adevărul* celebrei fraze a lui Heidegger: „Ştiinţa nu gândeşte."

[7] Cf. Peter Berger.

[8] Vezi Giani Vattimo.

EVOLUȚIE ȘI RECEPTARE ARTISTICĂ DIN PERSPECTIVA PSIHOLOGIEI COGNITIVE

Lect. univ. drd. Dana Fabini
Catedra de Arte Textile și Ceramică, Universitatea de Artă și Design

„Unii oameni cred că se trag din maimuțe,iar alții de la Dumnezeu; și atunci probabil că așa și este."
N. Steinhardt, *Jurnalul fericirii*

Au existat în decursul timpului diverse teorii, mai mult sau mai puțin argumentate științific, care au încercat să explice ființa umană, modul de a gândi și a reacționa al omului, relațiile lui cu mediul. Aceste teorii au apărut și s-au dezvoltat organic din gradul de cunoaștere atins de societate și au reflectat de cele mai multe ori tendințele specifice de cercetare existente la un anumit nivel de civilizație. Acest fapt nu este valabil însă numai în mod general, pentru anumite tipuri de societăți; el poate fi raportat și la individ, credințele sau teoriile pe care o persoană le afirmă reflectă gradul de cunoaștere și stadiul de emancipare culturală al persoanei respective. Așa se explică de ce există în cadrul aceleiași societăți persoane cu convingeri total diferite despre originea omului sau comportamentul specific ființei umane; unii consideră omul o evoluție a maimuței și sunt adepții teoriilor darwiniste, unii consideră omul un regn aparte, de esență divină, și sunt adepții dogmelor religioase, unii ce cred că se trag din extratereștri care au colonizat pământul și sunt fanii ideilor science-fiction, unii care extind ființa umană la neant și sunt atrași de mitologiile orientale, unii convinși că femeia s-a născut din coasta bărbatului, conform modelelor patriarhale ș.a.m.d., exemplele pot continua până la, de ce nu, unii cugetători singulari care încearcă să se elibereze de determinismul unei orientări sau a alteia.

Scopul acestui discurs nu este însă de a face un inventar al diferențelor de credințe și idei referitoare la geneza și comportamentul uman, ci de a sugera influențele celor mai recente teorii de acest tip în relație cu artele vizuale și experiența estetică, mai ales în ce privește receptarea operei de artă.

Cum înțelegem arta? Desigur la fel de diferit și de multicolor cum înțelegem însăși viața și pe noi înșine. Ca artist și ca profesor de artă, am avut zilnic ocazia de a mă confrunta cu situații adesea absurde, paradoxale, sau în cel mai bun caz hilare, în încercările unui dialog pe teme artistice. Nu din cauza părerilor divergente, ci a nivelelor intelectuale complet diferite de pe care se afirmau aceste păreri în interiorul aceleiași grupări, orientări artistice sau la același grad de pregătire profesională. Îmbarcată așadar pe o adevărată arcă a lui Noe, plutind pe apele nemărginite dar vizuale ale artelor, am încercat să țin direcția așa încât să găsesc un sens sau o coerență în ceea ce părea un amestec de graiuri și limbaje complet diferite de la ființe mai mult sau mai puțin cuvântătoare. Nu mă refer aici la artiștii care singuri se exclud de la ființele cuvântătoare, considerându-se doar ființe ale văzului, ci la orice persoană care, de o manieră mai mult sau mai puțin articulată verbal, exprimă ceea ce gândește în fața operei de artă.

* * *

Un mod de a înțelege cum gândesc oamenii este să fim atenți la ideile pe care ei le folosesc. Să facem așadar „reverse engineering", ca să folosesc un termen de acum consacrat. În „forward engineering" cineva concepe un mecanism să facă ceva; în reverse engineering cineva își explică ce a fost conceput să facă un mecanism. Reverse engineering este de exemplu ceea ce face firma Philips când un nou produs de la firma Sony apare pe piață, și viceversa; cumpără produsul, îl duce în laborator, îl desface în amănunt și încearcă să imagineze pentru ce este concepută fiecare parte componentă și cum sunt combinate elementele între ele ca să funcționeze mecanismul. Acest sistem de a gândi de tipul reverse engineering s-a dezvoltat fabulos după revoluția tehnică din anii '60 și a condus la teorii noi care reflectă nivelul de civilizație atins în momentul de față în domenii culturale

distincte. Pentru a pricepe mai bine cum își găsesc aceste teorii aplicația în scena artistică și a fenomenului receptării operei de artă, se cuvine o scurtă prezentare a lor, cu precădere a celor din psihologie, ca știință care se preocupă de descifrarea psihicului uman.

* * *

Numai recent în ultimii ani, provocarea lansată de Darwin a fost în mod profund luată în serios prin antropologul John Tooby și psihologul Leda Cosmides, care au lansat un nou curent de opinie, denumit psihologie evoluționistă. Această inițiativă reunește două revoluții științifice. Una este revoluția cognitivă din anii 1960, care explică mecanica gândirii și a emoțiilor în termeni de informație și procesare de informație. Alta este revoluția în biologia evoluționistă din anii 1970, care explică structura adaptativă complexă a ființelor vii în termenii selecției naturale și a tendinței de conservare a speciei. Științele cognitive ne ajută să înțelegem cum este posibilă gândirea și ce fel de gândire avem. Biologia evoluționistă ne ajută să înțelegem de ce avem tipul de gândire pe care îl avem. Mintea umană funcționează ca un set de module, dar aceste module nu sunt încapsulate sau circumscrise pe suprafața creierului; gândirea umană este un sistem de procesare de informație, dar aceasta nu înseamnă că funcționează ca un computer. Organizarea modulelor noastre mentale vine din programul nostru genetic dar nu există gene speciale pentru fiecare caracter, iar procesul de învățare este cel puțin la fel de important când obișnuim să gândim. Mintea umană este o adaptare concepută prin selecție naturală dar asta nu înseamnă că orice gândim, simțim și facem, este adaptativ biologic. Poate că ne tragem din maimuță, dar nu avem aceeași minte ca maimuțele, chiar dacă unii din noi nu par foarte evoluați în comparație cu ele. Sau poate că ne tragem de la Dumnezeu, dar asta nu înseamnă că avem aceeași „minte" ca El, chiar dacă unora dintre noi le place asemănarea. Când spun minte, nu mă refer la creier, ci la ceea ce creierul face, și nici măcar la orice face el, ca de exemplu metabolizarea grăsimilor sau trasul ciorapilor. Steven Pinker, cunoscut psiholog, remarcă pentru a sugera specificitatea acțiunii creierului, că anii 1990 au fost numiți „decada creierului", dar că nu va exista niciodată o „decadă a pancreasului"de exemplu. Specificitatea acțiunilor creierului constă în procesarea informației în mod algoritmic. Această perspectivă,

exprimată mai întâi de matematicianul Alain Turing, de informaticienii Alan Newell, Herbert Simon și Marvin Minsky, de filosofii Hilary Putnam și Jerry Fodor, se numește în prezent teoria algoritmică a inteligenței, „the computational theory of mind", și este una din marile idei în istoria culturii. Există milioane de specii pe pământ, fiecare cu un set diferit de programe cognitive; chiar dacă, la nivel celular, activitatea neuronală este un proces uniform, același țesut neuronal elementar fiind suportul tuturor programelor cognitive, cunoștințele despre proprietățile neuronilor, neurotransmițătorilor și dezvoltarea celulară nu pot să spună pe care din aceste milioane de programe îl conține mintea umană. Ceea ce contează este aranjamentul neuronilor, felul în care creierul prelucrează informația sau suplinește lipsa de informație. Așa cum remarcă același Steven Pinker, comparația cu computerul nu este adecvată din mai multe motive: computerele sunt seriale și fac un singur lucru odată, creierele sunt paralele și fac milioane de lucruri odată; computerele sunt rapide, creierele sunt lente, computerele au un număr limitat de conexiuni, creierele au trilioane, computerele sunt asamblate după o schemă, creierele trebuie să se asambleze singure. Mai potrivită ar fi poate comparația cu cărțile: toate cărțile sunt, fizic vorbind, doar combinații diferite ale acelorași aproximativ 75 de caractere, dar conținutul lor de o diversitate uluitoare, constă în tiparul, aranjamentul sau articularea acestor caractere și se afirmă coerent numai când cartea este citită. În mod similar, conținutul activității creierului zace în tipare de conexiuni și tipare de activitate care pot declanșa programe cognitive foarte diferite și a căror coerență devine evidentă abia când programul funcționează. Biologii au înlocuit de mult conceptul unei protoplasme atotputernice cu conceptul unor mecanisme specializate funcțional; chiar dacă nu putem stabili exact limitele pentru componentele minții umane, este clar că ea nu este un soi de plasmă miraculoasă ci are o structură eterogenă, compusă din multe părți diferit specializate, pentru că trebuie să rezolve tipuri de probleme diferit specializate. Frumusețea constă în flexibilitatea și disponibilitatea acestor procese de a-și adapta nevoile la situații reale.

Numai zânele și îngerii sunt ființe care pot rezolva toate problemele printr-o privire. La noi muritorii, fiecare din modulele noastre mentale își rezolvă problemele sale „de nerezolvat" prin salturi progresive, prin încercări indispensabile de învățare și prin tatonări de credință despre cum funcționează lumea. Aceste salturi evolutive conduc la răspunsuri mai inteligente, la

articulări superioare, la programe mentale complexe. Iată de ce, pe lângă moştenirea genetică, învăţarea este un proces cu rol esenţial în evoluţie.

* * *

Ceea ce învăţăm are sens sau valabilitate dacă se conexează într-un fel la ceea ce este semnificativ pentru fiinţele umane. Or, dintre toate modalităţile culturii, arta vorbeşte întotdeauna despre lucruri care ne par cunoscute, atinge zonele familiarului. Învăţarea care, cum spuneam, implică modificări în organizarea şi perceperea eului, are o notă distinctivă în artă pentru că modalităţile de valorizare pe care arta le presupune, nu generează nici un fel de obligativitate din partea receptorului. Chiar dacă prezintă modele, arta nu propune nimănui să le urmeze, ci doar să reflecteze la ele.

În contemplaţia operei de artă există aspecte interesante tocmai prin contradicţiile pe care le conţine. Pe de o parte, subiectul învaţă lucruri valabile pentru propria viaţă fără să fie afectat printr-o experienţă directă; el poate contempla imensul, înfricoşătorul, tragicul, fiind în acelaşi timp la adăpost de ele, poate contempla naşterea fără să trebuiască să nască, nedumerirea fără să fie sub presiunea stupidităţii personale, angoasa fără să trăiască propria incapacitate de a o depăşi. Pe de altă parte însă, încercând să descifreze ce anume comunică opera de artă, receptorul mizează pe resursele lui cele mai intime, pe credinţe şi cunoştinţe personale de la care poate evolua, se poate maturiza în sensul individuaţiei, pentru că arta facilitează această acţiune. Fiind angajat în descifrare, receptorul face exact o activitate de reverse engineering. Priveşte produsul artistic, analizează părţile lui componente şi încearcă să-şi explice cum a fost conceput pentru a comunica ceea ce este. Răspunsurile pe care el le oferă sunt mai mult sau mai puţin complexe în funcţie de cât de performante sunt programele sale de procesare; interesant este că uneori aceste răspunsuri nu se suprapun deloc intenţiei artistului. Reacţionând în faţa operei de artă, oamenii scot la iveală experienţa personală, obişnuinţa exerciţiului meditaţiei, cunoştinţele acumulate prin învăţare, apetenţa pentru dialog, curiozitatea şi adaptabilitatea, propriul nivel de gândire, stadiul personal de evoluţie. Preocupându-se implicat de problematizarea acestui stadiu, ei au toate şansele să progreseze, să evolueze.

Studii de psihologia artei, influenţate de perspectiva teoriilor cognitiv-

evoluţioniste, au apărut din 1960 încoace, fără a cunoaşte încă o dezvoltare spectaculoasă. Printre autorii preocupaţi de fenomen, o sistematizare remarcabilă găsim la Michael J. Parsons (1987), care analizează câteva modalităţi fundamentale de înţelegere a artei, picturii în speţă, pornind de la argumentul elementar că oamenii răspund diferit în faţa aceleiaşi opere de artă pentru că o înţeleg diferit ; au deci aşteptări diferite despre ceea ce o imagine artistică ar trebui să fie şi ce tipuri de calităţi ar trebui să întrunească, iar aceste aşteptări influenţează profund reacţiile lor şi felul în care ei procesează provocarea lansată de imagine.

O reprezentare grafică a sistematizărilor efectuate până în prezent este exemplificată în modelul următor al unei matrici de 20 de rubrici coordonate pe verticală de cinci etape cognitive, iar pe orizontală de patru teme plastice, pe care voi încerca să le prezint succint.

	subiect	expresie	tehnică, formă, stil	judecată de valoare
etapa I				
etapa a II-a	XX	x	x	x
etapa a III-a	x	XX	x	x
etapa a IV-a		x	XX	x
etapa a V-a				XX

În înţelegerea artei se vehiculează cu precădere patru teme largi care ghidează percepţia şi anume: 1. subiectul - ce se reprezintă în imagine: peisaj, portret, natură statică, compoziţie figurativă sau abstractă etc. 2. expresia - ce stări şi ce emoţii stimulează imaginea: tristeţe, bucurie, plăcere, compasiune, respingere, groază, etc. 3. tehnică, formă, stil - cărui stil, curent sau tendinţă artistică se subscrie imaginea, ce tehnică de lucru s-a folosit şi care este semnificaţia stilistică. 4. judecată de valoare - ce comunică imaginea, care este impactul mental asupra individului şi a societăţii, ce aduce nou imaginea. Temele prezentate sunt vehiculate într-o anumită măsură la fiecare etapă cognitivă (mai puţin prima) şi s-a însemnat cu XX tema cea

mai importantă pentru fiecare din etape. Se poate spune astfel că la nivelul III, de exemplu, expresia este predominantă în receptare, celelalte teme sunt subordonate ei și înțelese deci în termeni ai expresivității.

Cele cinci etape cognitive sunt etape de conceptualizare ale receptării artistice, programe de procesare, fiecare reprezintă un tipar sau o structură a cunostințelor ; a descrie o etapă nu presupune a descrie o persoană ci un set de idei relaționate logic sau intuitiv de mintea umană. Etapele sunt deci mijloace analitice, pattern-uri de conexiuni și acțiune algoritmice, ele se succed într-o gradație firească de la simplu spre complex, astfel încât ultima integrează materialul cognitiv al celor precedente, dar ele nu sunt strâns corelate unor vârste specifice, deși până la un punct și în anumite circumstanțe există corespondențe de acest gen. Ele reprezintă mai degrabă o succesiune evolutivă a abstracțiilor (conceptelor) care sunt folosite pentru a înțelege ce spun oamenii în fața operei de artă. Caracteristicile fiecărei etape sunt :

- etapa întâi : o plăcere intuitivă relaționată la aproape toate operele ; o puternică atracție pentru culoare, un răspuns nediferențiat în privința subiectului (nu contează ce reprezintă, este doar un stimul pentru o experiență plăcută) ; o conștiință minimă sau nulă a unui punct de vedere diferit de cel personal ; nu există distincții referitor la relevanța imaginii, problematica ei sau modul de realizare, a-ți place o imagine este același lucru cu a o judeca ; e un nivel cognitiv care caracterizează mai mult copiii între 3 și 7 ani, dar îl putem întâlni și la indivizi adulți care și-au păstrat „prospețimea".

- etapa a doua : este organizată în jurul ideii de reprezentare ; scopul principal al imaginii este să reprezinte ceva din realitatea materială (imaginile nonfigurative nu au înțeles), o imagine este bună dacă subiectul este atractiv și reprezentarea este realistă (de ex. un Renoir poate fi judecat bun pentru că pictura lui reprezintă un câine și câinii sunt drăguți, sau un Monet e valoros pentru că reprezintă o biserică și bisericile sunt un lucru bun) ; emoția e ceva exterior, reprezentat printr-un zâmbet sau un gest ; apare însă conștiința că poate exista și un punct de vedere diferit de cel personal; e un nivel foarte răspândit.

- etapa a treia : o imagine e valoroasă dacă e expresivă, scopul ei este să exprime experiența subiectivă a cuiva ; subiectul reprezentat devine secundar, criteriul cel mai important rămâne calitatea experienței subiective; e un nivel cognitiv superior pentru că psihologic presupune conștiința

interiorității experienței celorlalți (sentimentele sau gândurile suscitate de imagine pot aparține numai autorului, numai privitorului sau pot să coincidă), imaginea poate fi considerată urâtă dar stârnește o puternică empatie emoțională ; un nivel frecvent întâlnit la sensibili care își sublimează trăirile.

- etapa a patra : consideră semnificația imaginii din punct de vedere social mai degrabă decât individual ; o plasează într-o tradiție, într-un moment cultural istoric, o judecă în termeni de stil și relații stilistice (tehnica e relaționată la subiect, culoare, formă, spațiu, textură), folosește critica de artă ca un ghid în percepție și consideră judecata estetică capabilă de obiectivitate ; este un nivel superior celor precedente pentru că are perspectiva tradiției percepută ca un întreg, găsește semnificație în mijloacele de lucru și contextul cultural istoric în care s-a realizat opera ; este un nivel întâlnit de obicei la cei care au studii profesionale de specialitate, dar nu numai la ei și nu neapărat la toți dintre ei.

- etapa a cincea : judecățile reflectă un nivel individual și unul social, consideră că valorile și conceptele cu care tradiția construiește înțelesuri artistice se schimbă odată cu dezvoltarea istorică și trebuie să se potrivească circumstanțelor contemporane ; vede un sens clar în nevoia de dialog, înțelege stilul nu ca o categorie prestabilită ci ca o grupare creată pentru un anumit scop ; valoarea imaginii nu mai e considerată ca un adevăr tradițional ci demonstrează o afirmare personală a unui individ relaționat la ceilalți, arta e apreciată ca un mod de a ridica întrebări mai mult decât de a transmite adevăruri ; e un nivel superior pentru că presupune transcederea punctului de vedere cultural, pune întrebări asupra punctelor de vedere prestabilite cultural și consideră individul capabil sa răspundă la ele ; este un nivel mai rar întâlnit, presupune instrucție dar și autonomie de gândire.

La această sistematizare se consideră nivelul unu și doi ca preconvenționale în receptarea artei, nivelul trei și patru ca nivele convenționale, iar cinci ca postconvențional.

* * *

Cu toate că produsul artistic și receptarea lui presupun implicit o explorare a sinelui și a naturii umane, se acordă mult mai puțină atenție problematicii estetice decât celei științifice sau morale. În conversație, în ziare și reviste, discuțiile despre artă sunt adesea cotate ca fiind mai puțin

serioase, au un rol marginal în societate, iar acest lucru se reflectă și în sistemul educațional. Arta nu este însă o serie de obiecte „drăguțe", ea este capabilă de interpretări și poate să exprime aspecte de care creatorul însuși nu este neapărat conștient, asemeni oricărei alte acțiuni umane, dar într-un mod special pentru că nu este constrânsă de nevoi practice. Semnificația ei nu este o viziune particulară, nici o esență eternă independentă de societate, este dimpotrivă ceva public, la care putem fi mai mult sau mai puțin perceptivi .

Un aspect important dar care adesea este lăsat deoparte, mai ales de cei care nu au o educație artistică formată cu metodă, ține de relația între opera de artă și spiritul timpului. Nu trebuie ca cineva să aibă multe cunoștințe de istoria artei pentru a observa cu câtă fidelitate arta reflectă spiritul timpului. Din comuna primitivă și până în ziua de azi, reprezentările artistice s-au succedat concomitent cu reprezentările sociale într-o logică organică : descoperirile științifice sau morale ale societății au fost însoțite de subiecte și tehnici noi în artă. Mutațiile din cultură au nevoie însă de timp pentru a se instala în receptare, nu numai la nivelul indivizilor sau al societății ci și în instituțiile de profil. De exemplu, învățământul românesc de artă a rămas încă în mare măsură tributar unor judecăți de valoare conforme primei jumătăți a sec. XX, undeva între impresionism, expresionism și constructivism. Nu intenționez neapărat o critică prin exemplul pe care l-am dat, mai ales că România, asemeni multor țări din Europa de est, a fost ani de zile izolată și lipsită de informație din motive politice ; ceea ce doresc să susțin este relația oglindă între artă și spiritul timpului și necesitatea unei raportări conștiente, obiective față de această relație, dincolo de judecățile personale de gust. Absența unei astfel de raportări poate duce la situații distorsionate, involuntar comice sau penibile. Să considerăm ceasul de mână metaforă pentru relația artă-timp : un sălbatic care nu știe ce semnifică poate să se sperie de el și să îl distrugă, în timp ce un altul, la fel de sălbatic dar mai dornic de cuceriri poate să își pună câte 10 ceasuri pe fiecare mână ca trofeu de război, ignorând de asemenea funcția obiectului și semnificația lui. Retrograd sau progresist devine cineva abia în contextul unei raportări conștiente. Să nu ne placă să purtăm un ceas de mână e o alegere subiectivă pentru fiecare din noi, dar nu înseamnă că anulează existența,

semnificația și utilitatea obiectului la nivelul instituțiilor sau al societății în ansamblu. Se face adesea retorica esenței eterne a artei, uitându-se că de fapt doar kitsch-ul e un stil permanent. Mai rapid sau mai lent, societatea acceptă noile modele, își modifică conceptele și evoluează ; percepția se dezvoltă intelectual și emoțional, iar progresele ei permit modificări în receptarea fenomenului artistic. Nu ar trebui să mire sau să indigneze pe nimeni formele pe care arta le îmbracă azi ; ele folosesc tehnicile nou apărute, lărgesc scena artistică și o diversifică conceptual. Cei care însă, chiar printre artiști, sunt niște nostalgici ai breslelor de meseriași, au desigur libertatea propriei opțiuni, dar nu pot opri cursul evenimentelor la o perioadă istoric-culturală care să le justifice opțiunea personală.

Context și schemă cognitivă

Arta este întotdeauna văzută în context. Pentru unele persoane contextul este locația artei (muzeul sau galeria) și compania cuiva (soacra sau prietenul) cu care vede opera de artă. Pentru psihologii cognitiviști, contextul include două trăsături esențiale care interacționează între ele: compoziția fizică a câmpului vizual și istoria subiectivă a privitorului. Percepția vizuală elementară este fixată prin structuri fiziologice care sunt asemănătoare la toți membrii speciei. Legile fizice și fiziologice nu sunt însă cele care determină lectura finală a unei imagini, ele acționează automat, mai degrabă impresiile noastre subiective despre lume se proiectează pe aceste legi și influențează modul în care percepem imaginea. Contextul, în acest sens, nu este numai locația artei și persoana cu care privim, ci este nivelul de cunoștințe personale pe care le posedăm când privim. Fiecare din noi își apropie opera de artă dintr-o perspectivă semnificativ diferită din cauza istoriei personale unice și a experiențelor sale personale. Cunoștințele, așa cum am afirmat deja, nu sunt aranjate la întâmplare în creier ci organizate sistematic pe teme sau scheme care reprezintă structuri de înțelegere a artei la fel de importante ca structurile percepției vizuale. Jocul interactiv între reprezentările cognitive interioare și cele fizice exterioare ale realității constituie o problemă fascinantă în psihologia cognitivă, artă, știință și filozofie.

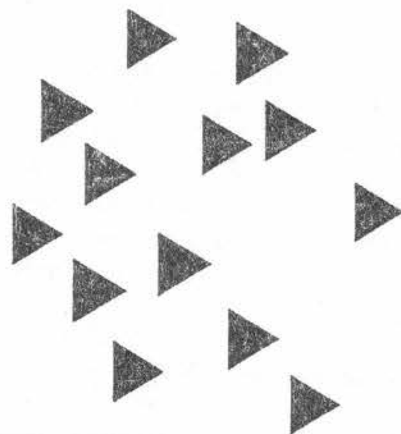


Fig. 1

Pentru mulți oameni, când privesc figura alăturată (fig. 1), triunghiurile par orientate spre dreapta la prima vedere. Dacă ne uităm însă cu mai multă atenție, ele se pot citi și ca fiind orientate spre stânga-sus sau spre stânga-jos. Uimitoarea mobilitate cu care putem schimba direcția lor e datorată ipotezelor diferite despre direcție, ipoteze care sunt atât de puternice încât brusc, tot grupul de triunghiuri pare să zboare într-o anumintă direcție. În mod similar, când procesăm alte tipuri de imagini mai complexe facem acest lucru ținând cont de contextul lor și de experiențele noastre de familiarizare cu obiectele, dobândite în cursul vieții. Sistemul senzorial uman este în mod constant stimulat de o enormă cantitate de informații din care unele sunt importante, altele obișnuite, iar altele fără o semnificație deosebită. Dacă am procesa toți stimulii în mod egal, nu ar fi numai o vastă alocare de energie dar probabil că ar depăși limitele sistemului nostru de procesare, atenția vizuală, după cum se știe, având o capacitate limitată de prelucrare a stimulilor. În încercarea însă de a face coerentă lumea în care trăim, informația vizuală trebuie să fie procesată de creier rapid și cu acuratețe. Mintea umană e într-adevăr remarcabilă în aceste performanțe și utilizează

diferite pattern-uri de recunoaștere stocate în enciclopedia de cunoștințe a creierului (memoria de lungă durată) care oferă explicații despre ce înseamnă figurile în context. Sistemele mnezice ale omului conțin formații de structuri abstracte cognitive numite „scheme" (Stephan Gardner) sau „schematta" (Robert Solso). Aceste scheme se dobândesc din interacțiile noastre anterioare cu mediul ca rezultat al anumitor tipuri de informații care au fost organizate în moduri specifice. Când privim o lucrare de artă, de asemenea activăm diferite scheme care presupun anumite reprezentări și juxtapuneri. La o lucrare de Monet, de exemplu, aproape instantaneu activăm schema „impresionism", la o lucrare de Andy Warhol, schema „pop art" sau la un Rubens, schema „baroc". Desigur acest lucru se întâmplă în cazul în care există cunoștințe organizate despre artă, altfel acționează scheme simple de recunoaștere doar a obiectelor sau a contextului lor (așa cum am arătat deja în sistematizarea anterioară a modurilor de receptare din artă). În orice situație însă, activarea schemattei, la rândul ei, ne permite să facem inferențe despre artă și să construim o interpretare și înțelegere mai largă a ei.

Anumite principii studiate în experimente psihologice ne pot ajuta să înțelegem mai bine procesarea informației artistice. Evidența modului în care suntem influențați de o schemă a percepției și a memoriei este prezentată într-un experiment de Brewer și Treyens (1981). Subiecții sunt conduși într-un birou de școală, lăsați să aștepte acolo 35 de secunde și apoi duși într-o încăpere de testare unde sunt rugați să scrie ce au văzut mai devreme. Ipoteza este că atunci când au fost conduși în birou, ei au activat mental instantaneu schema „birou de școală". Dacă este corectă ipoteza, atunci ne așteptăm ca subiecții să aducă din memorie obiectele convenționale compatibile cu această schemă. Mai mult, e posibil ca ei să inventeze obiecte care sunt în grad înalt compatibile cu această schemă dar care nu au fost prezente în biroul în care ei au așteptat. Ipoteza a fost confirmată de rezultatele obținute de Brewer și Treyens. Aproape toți subiecții au adus în memorie un birou, un scaun și pereți. Numai câțiva și-au amintit că exista un afișier sau un craniu. Dar cel mai interesant, aproape o treime din subiecți au scris că erau cărți care de fapt nu erau. Aparent, schema „birou de școală" a fost destul de puternică pentru a desemna obiecte compatibile, a diminua desemnarea unor obiecte incompatibile și a fabrica obiecte inexistente în realitate dar compatibile cu ea. Mulți dintre subiecții din experiența lui Brewer și Treyens au văzut lucruri asemănătoare, dar ei au văzut și lucruri

diferite în funcție de structura lor intelectuală.

Deja în 1890 William James, unul din fondatorii psihologiei americane, a evidențiat importanța diferențelor individuale în percepție și memorie. „Să punem patru oameni să facă turul Europei, a spus el. Unul se va întoarce acasă cu impresii pitorești despre costume și culori, parcuri, priveliști și lucrări de arhitectură, pictură sau sculptură. Pentru altul, toate acestea vor fi inexistente; distanțele și prețurile, populația, circulația sau date statistice le vor lua locul. Un al treilea va face o relatare bogată a teatrelor, restaurantelor și a petrecerilor publice, în timp ce un al patrulea probabil că nu va reține decât câteva nume de locuri prin care a trecut. Pentru că fiecare din cei patru oameni poartă o structură mentală unică a importanței lucurilor, fiecare vede și înregistrează impresii diferite."

Psihologii cognitiviști moderni au conceptualizat modul în care oamenii își organizează impresiile despre lume în interiorul (cu ajutorul) unei teorii a schemattei. În experiența noastră vastă cu obiectele și ideile lumii, ne formăm impresii generalizate sau idealizăm forme destul de asemănător cu teoria platonică a formelor proiectate. Într-un experiment realizat de Anderson și Pichert (1978) s-a demonstrat că este posibil să se creeze chiar un tip de schemă de personalitate care influențează percepția. În acest experiment, li s-a cerut subiecților să-și asume un anumit rol: unii erau rugați să-și asume rolul că sunt hoți, iar alții că sunt cumpărători de case. În fiecare caz s-a activat imitativ o întreagă structură de personalitate. Celor două grupuri li s-a citit o scurtă descriere despre casa unei familii; descrierea includea tot felul de detalii despre aranjamentul și bunurile casei (argintăria, șemineul, pardoseala, numărul de încăperi, acoperișul, colecția de monezi, televizorul, biblioteca etc.). Apoi grupurile au fost testate să spună ce își amintesc din descriere. Conform predicției „hoții" și-au amintit date referitoare la bunurile care pot fi furate, iar „cumpărătorii" date relaționate la calitatea casei. În acest caz, „contextul" personal a influențat percepția și memoria.

Vedem arta tot așa printr-un filtru creat de schema noastră personală exact ca și „hoții" care își amintesc lucrurile de care sunt interesați. Fiecare persoană și-a format o personalitate care e definită prin atitudini despre cum ar trebui să fie lumea. Ce se întâmplă însă dacă vedem lucruri care nu coincid cu așteptările noastre despre cum ar trebui să fie ele?

De generații, artiștii au știut intuitiv că oamenii fac experiența unei derute psihologice atunci când ochii lor văd lucruri incompatibile cu ipotezele lor despre cum este (alcătuită) lumea. Unii artiști moderni sau pop ne-au șocat cu imaginile lor agresive, adesea scatologice (de exemplu o fotografie care arată un om urinând în gura altui om). În timp ce aceste lucrări sunt disonante numai pentru că sunt ostentativ ofensive, altele necesită o interpretare mai profundă care să rezolve sensul disonanței lor.

„Disonanța vizuală este definită ca o stare de tensiune psihologică cauzată de conflictul între ceea ce se așteaptă să vadă cineva și ceea ce vede efectiv. Conceptul este relaționat la un fenomen cunoscut în psihologia socială drept disonanță cognitivă care are loc când percepem o discrepanță între atitudinile noastre și comportamentul nostru." (Solso p. 122)

Ochii noștri văd lumea artei cu o mie de așteptări bazate pe personalitatea noastră și pe structura noastră cognitivă (sistemul de cunoștințe). Uneori aceste așteptări sunt împlinite, alteori nu. În cazul neîmplinirilor, privitorul e nevoit să rezolve tensiunea care se instalează sau să abandoneze imaginea și să ia alta în considerare. „O parte importantă a motivației umane constă în reducerea disonanței prin faptul că oamenii în mod normal încearcă să evite starea de tensiune psihologică care este solicitantă." (Solso, pag. 122) Tehnica de a produce forme vizuale incompatibile cu realitatea este larg practicată în arta modernă și postmodernă care urmărește să capteze atenția și să dezvolte efortul intelectual punându-ne în situația de a reconcilia așteptările noastre cu ceea ce vedem. Unii din noi aleg să rezolve conflictul printr-o simplă reacție de tipul „nu cred ce am văzut"(„nu îmi place ce am văzut"), în timp ce cei mai mulți încearcă să rezolve disonanța apelând la mijloace cognitive.

După Solso (p.122) „sunt trei modalități elementare folosite pentru a reduce disonanța vizuală: (1) reducerea importanței unuia dintre elementele disonante, (2) reinterpretarea unuia sau a ambelor elemente, (3) schimbarea unuia dintre elementele disonante".

Să considerăm pictura lui René Magritte (1898-1967) „A nu se reproduce" (fig. 2). Reprezintă un om văzut din spate care privește într-o oglindă aflată în fața lui, dar oglinda înfățișează tot spatele lui. Când privim această pictură este limpede că imaginea reflectată de oglindă contravine schemei noastre mentale bazată pe experiența acumulată din mediu. Cum se reacționează în fața acestei disonanțe conform celor trei modalități descrise de Solso?

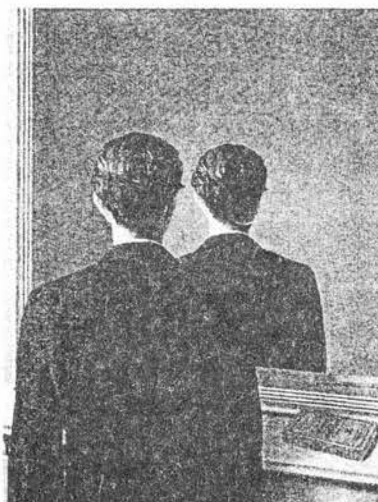


Fig. 2: René Magritte: *A nu se reproduce*

1 „Pictura nu este importantă." În acest tip de atitudine, disonanța vizuală este redusă prin negarea importanței unuia din elemente. Este o soluție simplă, pictura să fie considerată o frivolitate și să nu ne ocupăm de ea. Altcineva, conform unei atitudini mai intelectuale, poate însă să nege legile imaginilor reflectate sau să inventeze noi legi; să creadă de exemplu că Magritte a născocit cu adevărat o oglindă minunată care reflectă partea din spate a obiectelor.

2 „Pictura înseamnă mai mult decât ce apare în imagine." În acest caz, receptorul privește dincolo de reprezentarea fizică a picturii. Astfel de interpretări pot să conducă la ipoteze despre înțelesul simbolic și specific personal; de exemplu că figura din pictură (sau toată umanitatea) este atât de negativă încât imaginea sa frontală nu poate fi nici măcar reflectată. Pot să fie dezvoltate gânduri profunde despre natura nihilistă a omului.

3 „Pictura ar fi mai consecventă cu impresia mea despre lume dacă ar reflecta imaginea din față a persoanei." În acest caz, o persoană activă ar putea să repicteze tabloul cu imaginea frontală. (Sau altul ar putea să se debaraseze de „schema imaginii reflectate" și să considere de acum încolo că oglinzile reflectă spatele a ceea ce se află în fața lor.)

Multe din operele de artă au fost create tocmai cu scopul de a genera în privitor o formă de tensiune creativă care are nevoie să fie rezolvată. Intenția este de a motiva gândirea privitorului să găsească un mesaj mai profund în artă. Deși aceste forme artistice pot să nu fie la fel de confortabile ca privirea unei naturi statice realist-naturalist pictate, ele cer participarea activă a privitorului în construcția „realității".

Am vorbit deja pe scurt într-una din paginile anterioare despre relația între artă și spiritul timpului; despre fidelitatea cu care arta participă la schimbările survenite în cultură și despre raportarea indivizilor sau societății în ansamblu la noile concepte și atitudini vehiculate în contextul social al diferitelor etape culturale. Merită însă a insista asupra acestui aspect iar pentru a deveni mai limpede ce complexitate de unghiuri de abordare și reacții presupune, să luăm ca exemplu Mona Lisa (fig. 3), celebrul tablou al lui Leonardo da Vinci (1452-1519).



Fig. 3: Leonardo da Vinci: *La Gioconda*

Artistul a pictat acest tablou în timp ce lucra la „Bătălia de la Anghiari" (1499-1506). Tehnica delicată a sfumato-ului pe care o dezvoltase deja în „Fecioara cu stânca" atinge aici perfecțiunea și pare contemporanilor lui aproape un miracol de execuție. Formele sunt construite din straturi de glazuri atât de fine încât întreaga pictură pare să strălucească de o lumină blândă care vine din interiorul ei. Toate aceste date se bazează pe legi fizice optice și sunt în mod similar accesibile oricărei persoane care privește pictura. Dar ceea ce face faima portretului nu derivă din subtilitatea execuției, care între timp nu mai constituie neapărat o performanță tehnică, ci mai degrabă din fascinația psihologică a zâmbetului personajului. De ce dintre toate fețele zâmbitoare care au fost pictate vreodată tocmai aceasta, emblematic, este denumită ca „misterioasă"? Probabil pentru că pictura ca portret nu se potrivește chiar exact așteptărilor noastre și creează și acum disonanțe psihologice la fel cum a făcut la timpul când a fost realizată. Înțelesul sau valoarea semantică a lucrării devine subiectul unor interpretări individuale diferite. Aceste interpretări nu sunt numai expresie a percepției vizuale și structurii cognitive individuale, ci într-o anumită măsură și a mentalității sociale contemporane individului care face interpretările, mai ales în cazul în care aceste interpretări, așa cum vom vedea, devin ele însele opere de artă.



Fig. 4: Lillian Schwartz: ***Mona Leo***

Când privim zâmbetul enigmatic al Mona Lisei nu e sigur că îl percepem în același fel ca privitorul de lângă noi, ca Marcel Duchamp sau Leonardo însuși. De secole, pictura și în special zâmbetul femeii sunt evocative. Este probabil una din cele mai analizate picturi din lume. Criticii au remarcat deja că fundalul pictat în spatele femeii este cumva imposibil. Partea din stânga nu se potrivește cu partea din dreapta. Unii critici mai psihoanaliști au sugerat că Leonardo a exteriorizat în tablou o anxietate de tip oedipian și că a pictat figura mamei sale, iar alții că ar fi încercat un tip de autoportret ca femeie pentru că multe portrete din picturile lui sunt autoportrete. Lillian Schwartz a combinat chiar într-o lucrare numită *Mona Leo* (fig. 4) fața femeii cu cea a lui Leonardo și pare să existe într-adevăr o simetrie neașteptată între cele două fețe în imaginea construită de ea. Câte alte ipoteze pot fi lansate însă referitor la acest zâmbet enigmatic?



Fig. 5: M. Duchamp: ***L.H.O.O.Q.***

O ipoteză este și lucrarea lui Marcel Duchamp (1887-1968) care o înfățișează pe Mona Lisa cu mustață și cioc; lucrarea este intitulată *L.H.O.O.Q.* (fig. 5) ceea ce în franceză, pronunțat literă cu literă, ar veni

„elle a chaud au cul" („ea are un cur fierbinte") Ipoteza lui Duchamp acționează desigur ofensiv și oarecum frivol, dar reține atenția privitorului în încercarea de a da o explicație disonanței vizuale stârnite de tabloul inițial. Ea creează la rândul ei o nouă disonanță, chiar dacă mai puțin subtilă, în consens însă cu emanciparea culturală specifică primei jumătăți a sec. XX, care a sfidat conceptele clasice (multe din ele păstrate din Renaștere) din arte și din mentalități.

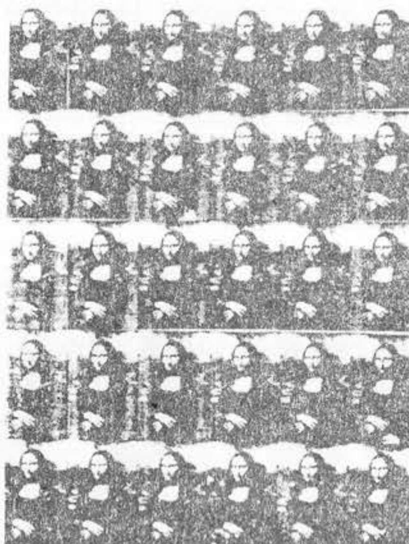


Fig. 6: A. Warhol: ***Thirty are better than one***

Când Leonardo a pictat acest portret a fost desigur un original în contextul societății lui, dar nimeni nu a realizat atunci o replică de tipul celei lui Duchamp sau nu a ajuns să o expună într-un context oficial accesibil întregii societăți. Chiar dacă procedeul „imitației" exista și atunci ca și acum, „gluma" avea alt raport cu rigorile artei. Mulți consideră și azi tabloul lui Leonardo ca fiind sacru, un fel de icoană care nu ar trebui denigrată cu graffiti-uri de tipul celui făcut de Duchamp. Dar în timpurile noastre, de când picturile originale cunosc prin intermediul fotografiei sau al altor tehnici massmedia o largă răspândire, poziția socială a originalității lor are mult de suferit, este mult alterată. Toate aceste tehnici de comunicație vizuală au

făcut originalele accesibile unei receptări masive. Andy Warhol (1928-1987), cunoscut artist american pop, a interpretat și el tabloul lui Leonardo: reproducându-l de 30 de ori, a creat o nouă lucrare artistică satiric intitulată *Thirty are better than one*(*Treizeci e mai bine decât unul*, fig.6). Mona Lisa lui Warhol este și ea ofensivă pentru că atacă sacralitatea inițială a imaginii transformând-o într-o banală reproducere a uneia dintre cele mai mari capodopere din artă; imaginea devine ieftină și vulgară. Din alt punct de vedere însă, privitorul e obligat să ia în considerare contextul sfârșitului de secol XX care a trivializat numeroase lucrări din artă, literatură sau muzică printr-o reproducere de masă care de cele mai multe ori este numai o imitație degradată a originalului. Lucrarea lui Warhol are implicații sociale, poate fi privită și ca un avertisment asupra lumii artificiale pe care o creăm. Dar astfel de interpretări necesită o gândire bazată pe cunoștințe și nu pe surogate.

Una din temele pe care obișnuiesc să le lucrez cu studenții la cursul de studiul culorii constă tocmai în resemnificarea unei imagini celebre din istoria artei. Studenții își aleg o lucrare favorită la care rezonează afectiv sau intelectual și intervin asupra ei potrivit propriei lor sensibilități. Intervențiile lor de cele mai multe ori sunt dovezi ale unei mentalități contemporane, fie prin tehnica pe care o folosesc, fie prin interpretările de sens pe care le fac, fie prin ambele demersuri. Imaginile construite de ei poartă amprenta contextului în care trăim suprapusă peste stratul cultural inițial. Acest tip de exercițiu îi familiarizează în același timp cu un procedeu specific postmodern, de „deconstrucție" a unei imagini (echivalent într-un fel cu reverse engineering în știință) și de resemnificare a ei.

Deconstructivismul, concept asociat cu poststructuralismul și cu numele lui Derrida (1976) a devenit astăzi parte a limbajului cotidian. A deconstrui are sensul de a căuta semnificații alternative pentru lucruri, fenomene, stări. Deconstructivismul ca tehnică postmodernă are ca scop relevarea faptului că lumea poate fi interpretată în moduri diferite și nimeni nu poate hotărî care este semnificația ei finală. De asemenea metodele propuse de Foucault (1972) sub numele de „arheologie" și ulterior „genealogie" trebuie înțelese ca metode de filosofie critică și nu de cercetare empirică. Ele presupun investigarea ideilor culturale și filosofice dominante într-o anumită perioadă istorică demonstrând că acestea nu trebuie considerate ca adevăruri absolute sau transcendentale ci sunt în fapt

construcţii sociale situate istoric.

Metodele postmoderne au schimbat percepţia graniţei dintre ştiinţele sociale şi cele umaniste impunând viziunea interdisciplinarităţii. În acest sens este evident faptul că astăzi psihologia artei, atât în ce priveşte producerea cât şi receptarea operei de artă, nu mai poate ignora achiziţiile din antropologie, neuroştiinţe, ştiinţele comunicării sau alte domenii ale culturii contemporane.

Intenţia principală a acestui discurs a fost de a semnala pe marginea subiectului ales tendinţele recente de gândire şi circuitul actual de idei din domenii de cultură diverse . Intenţia secundară este de a oferi câteva criterii operaţionale de clasificare a receptării artistice care, în măsura în care presupun o clarificare conceptuală, sunt utile în orice dialog pe teme artistice şi în primul rând în educaţia de artă.

BIBLIOGRAFIE

Allman, W. (1994), *The stone-age present : How evolution has shaped modern life*, Simon & Schuster, New York

Anderson, J. R. (1993), *Rules of the mind*, Erlbaum, Hillsdale, New Jersey

Barkow, J.H., Cosmides, L. & Tooby, J. (1992), *The adapted mind : Evolutionary psychology and the generation of culture*, Oxford University Press, New York

Finke, R.A. (1989), *Principles of mental imagery*, Mass : MIT Press, Cambridge

Fodor, J.A. (1994), *The elm and the expert : Mentalese and its semantics*, Mass: MIT Press, Cambridge

Harris, M. (1989), *Our kind : The evolution of human life and culture*, Harper & Collins, New York

Holloway, R.L. (1995), *Toward a synthetic theory of human brain evolution*, In Changeux & Chavaillon

Keil, F.C. (1995), *Concepts, kinds, and cognitive development*, Mass : MIT Press, Cambridge

Macnamara, J. & Reyes, G.E. (Eds) (1994), *The logical foundations of cognition*, Oxford University Press, New York

Miclea, M. (1999), *Psihologie cognitivă: modele teoretico-experimentale*, Ed. a 2-a, Polirom, Iaşi

Parsons, M.J. (1987), *How We Understand Art. A cognitive developmental account of aesthetic experience*, Cambridge University Press, Cambridge

Pinker, St. (1997), *How the Mind Works*, Penguin, London

Pinker, St. (1984), *Visual cognition*, Mass : MIT Press, Cambridge

Putnam, H. (1994), *The best of all possible brains ?*, New York Times Book Review, Nov. 20

Solso, R. (1994), *Cognition and the visual arts*, Mass : MIT Press, Cambridge

Willats, J. (1997), *Art and representation : new principles in the analysis of pictures*, Princeton University Press, Princeton

Winner, E. (1982), *Invented Worlds : The Psychology of the Arts*, Harvard University Press, Cambridge Mass.

CONTRIBUŢII INTERDISCIPLINARE LA PARAMETRIZAREA FENOMENELOR CROMATICE

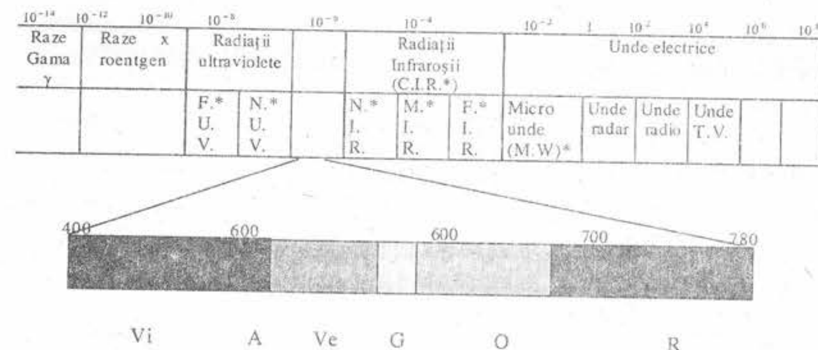
Conf. univ. dr. Adrian – Mihail Marian
Facultatea de Design, Universitatea „Tibiscus", Timişoara

„Atunci când putem măsura un lucru despre care vorbin şi-l exprimăm prin numere, cunoaştem ceva despre acest lucru, iar când nu-l putem măsura şi nu-l putem exprima prin numere, cunoştinţele noastre sunt insuficiente şi nesatisfăcătoare"

Lord Kelvin

Continuăm cu acest prilej, preocupările mai vechi în domeniul studiului sistematic al culorilor. Ne propunem, să prezentăm aici legăturile care se creează între culori şi numere. Pentru aceasta este nevoie să analizăm câteva lucruri preliminare:

- să încercăm să definim lumina şi mecanismele de percepere a culorilor.
- să vedem ce mijloace putem folosi pentru măsurarea semnalelor cromatice.
- să vedem cum putem reprezenta aceste semnale.
- să creăm un sistem cromatic pentru utilizarea culorilor în domeniul practic.



F.U.V. - ULTRA VIOLET ÎNDEPĂRTAT
U.U.V. - ULTRAVIOLET APROPIAT ÎNDEPĂRTAT
V.I.S. - SPECTRUL VIZIBIL
N.I.R. - INFRAROŞU APROPIAT
M.I.R. - INFRAROŞU MEDIU
F.I.R. - INFRAROŞU
M.W. - MICROUNDE
* PRESCURTARE DIN LIMBA ENGLEZĂ

Fig. 1

Lumina este o radiaţie electromagnetică cu lungimea de undă cuprinsă între 400 şi 760 nm, cu proprietatea de a impresiona retina ochiului uman; este cuprinsă între domeniile U V şi I R.

Prezintă caracter corpuscular şi ondulatoriu.

Poate fi monocromatică dacă este alcătuită din radiaţii de aceeaşi lungime de undă şi compusă dacă este alcătuită din lungimi de undă diferite.

Investigaţia noastră are ca obiect numai partea „materială" a amestecurilor cromatice şi anume aşa numitele „amestecuri pigmentare".

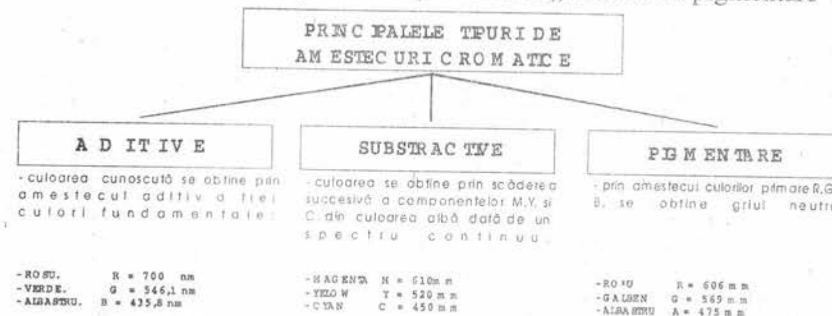


Fig. 2

Tipul de culori asupra cărora am efectuat măsurări au fost culorile tempera de fabricaţie indigenă, propuse de Combinatul Fondului Plastic Bucureşti, în perioada 1974- 1999

Pentru a putea continua studiul nostru este foarte important să analizăm care sunt principalele caracteristice ale culorilor.

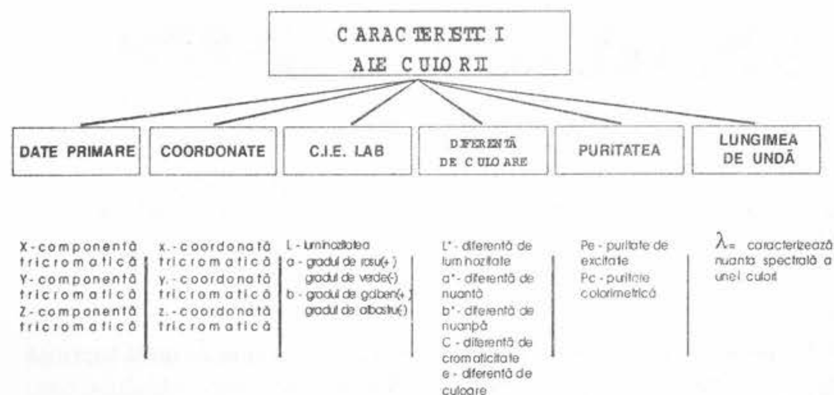


Fig. 3

Aceste caracteristici ale culorilor se pot pune în valoare, cu aparate de măsură care pot fi: spectrofotometre , colorimetre sau sisteme integrate cu calculatorul.Pentru studiul nostru am folosit un aparat de tip Momocolor al cărui principiu de funcţionare este ilustrat în desenul următor:

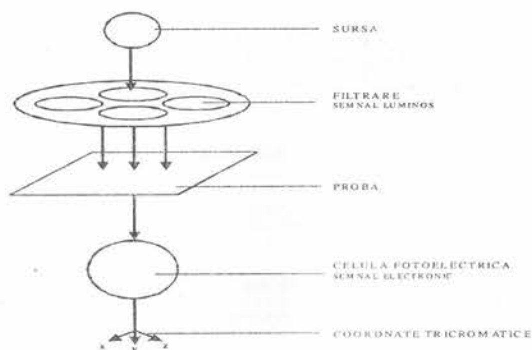


Fig. 4

Pentru a uşura înţelegerea procesului de parametrizare vom **exemplifica** acest proces printr-un exemplu concret, acela al culorii: **galben crom.**

Caracteristicile acestei culori sunt prezentate în tabelul **următor.**

NR. CRT.	COD	DEFINIÞIE	VALOARE	OBS.
1.1.	X	COMPONENTE	70.16	
1.2.	Y	COMPONENTE	74,08	
1.3.	Z	COMPONENTE	15,8	
2.1.	x*	COORDONATE	0,4383904	
2.2.	y*	COORDONATE	0,4628843	
2.3	z*	COORDONATE	0,00987253	
3.1.	λd^*	Lungime de undã	576 nm	
4.1.	a	Grad de ro°u (+) Grad de verde (-)	-5,117246	
4.2.	b	Grad de galben (+) Grad de albastru (-)	49,364883	
5.1.	L	Lum inozitate	86,06973	
5.2.	Δ_l	Diferenþã de lum inozitate	-5,83028	
5.3.	Δ_a	Diferenþã de nuanþã	-4,217246	
5.4.	Δ_b	Diferenþã de nuanþã	48,76484	
5.5.	Δ^E	Diferenþã de culoare	49,29286	

Tabel 1

Cu datele obţinute în urma măsurătorilor putem vizualiza **dispunerea** culorilor în cele două sisteme cunoscute:

- al Comisiei Internaţionale pentru iluminat CIF **(în fig nr.5).**
- al sistemului american HUNTRLAB **(desenele nr.6 şi 7).**

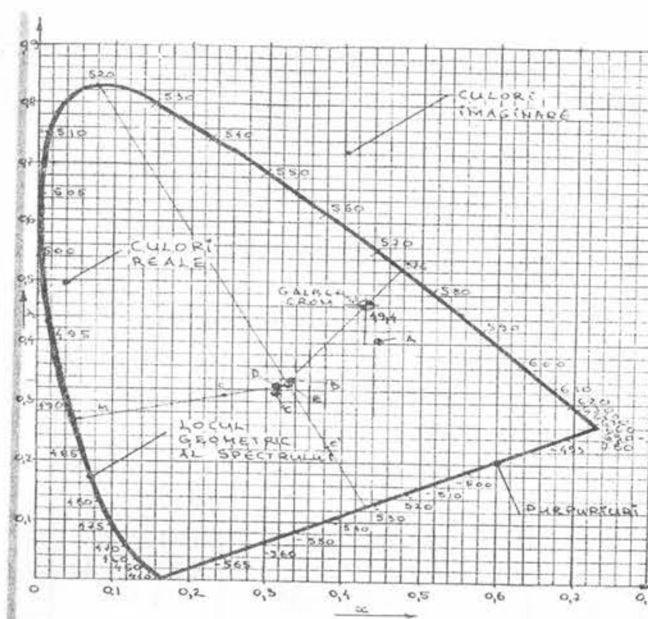


Fig. 5
Diagrama de comaticitate cf. C.I.E. 1931

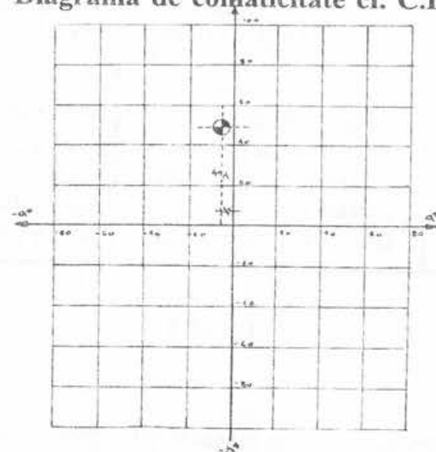


Fig. 6
Dispunerea culorii galben pe diagrama C.I.E. LAB

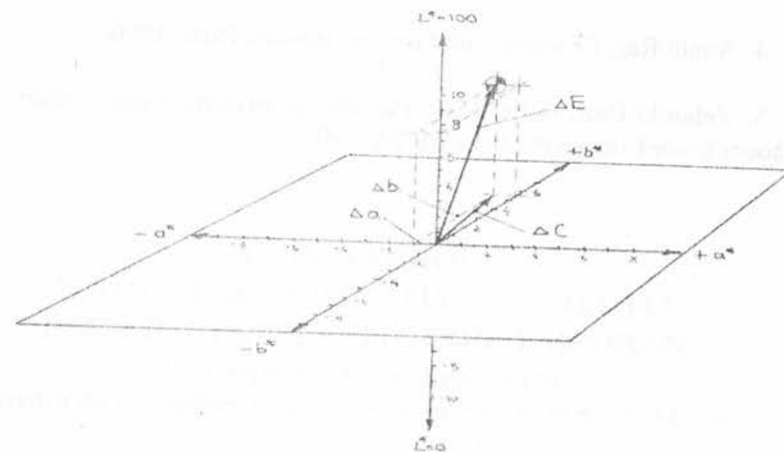


Fig. 7
Dispunerea culorii galben crom în spațiul C.I.E. LAB

Toate aceste reprezentări ne ajută să înțelegem mai bine care sunt raporturile reale între culori, locul pe care acestea îl reprezintă în spațiu. Cunoscând aceste lucruri vom putea încerca să formăm un sistem cromatic propriu pentru această zonă de spiritualitate -România- și să putem ușura utilizarea culorilor în diferite domenii practice..

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. „Axis", *L'univers documentaire*, Hachette, vol.3, Le livre de Paris, 1993.

2. *The Enciclopedia of vizual art*, vol.10, Andromeda Oxford Limited, Londra, 1994.

3. Kiraly Sandor, *Altalanos szintan*, Tankonyu Kiado, Budapest, 1994.

4. Smith Ray, *Le manuel de l'artiste*, Bordas, Paris, 1996.

5. Zelanski Paul, Fisher Mary Pat, *Design principles and problem*, Harcount Brace College Publishers USA, 1996.

ANDY WARHOL – MOMENT SEMNIFICATIV ÎN EVOLUȚIA DISCURSULUI PLASTIC CONTEMPORAN

Lect. univ. dr. Anda-Elena Crețiu
Catedra de Discipline Teoretice, Universitatea de Artă și Design

Unui neinițiat arta contemporană îi poate părea la fel de indescifrabilă ca hieroglifele egiptene, ca să folosim o comparație relativ comună. Un astfel de neinițiat care își găsește totuși resurse de energie, entuziasm, curiozitate, interes pentru a păși într-un muzeu de artă contemporană sau într-o galerie de artă este frecvent confruntat cu o varietate artistică ce-l poate lăsa ușor perplex. Chiar și a citi despre artă devine o întreprindere dificilă datorită unui adevărat „jargon" folosit de mulți critici de artă. Și astfel, în mod ironic, în timp ce arta contemporană exercită azi o fascinație crescândă asupra unui public din ce în ce mai numeros, interesul pentru o astfel de artă depășește cu mult înțelegerea ei. Arta contemporană este cu adevărat greu de înțeles (și asta o mărturisesc și specialiștii) și poate tocmai de aceea ea are nevoie de un vocabular specializat care să fie totuși la îndemâna publicului larg, a celor ce încearcă să se inițieze într-un astfel de domeniu, pe care-l privesc uneori ca pe „fructul oprit".

Mișcările, orientările, curentele sau tehnicile artistice din anii '50 până astăzi sunt extrem de numeroase, dacă ar fi să raportăm numărul lor la întreaga istorie a artei – în jur de 60[1]. Unele dintre ele au avut sau au o viață

[1] Cf. Robert Atkins, *Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords*, Abbeville Press Publications, NZ, 1990, p.8.

mai lungă, manifestându-se şi după anii 90, altele existând doar pentru câţiva ani. Termenul cel mai vehiculat în ultimul timp pentru diversele manifestări ale culturii contemporane este cel de „postmodernism". Acesta a apărut tipărit probabil pentru prima dată în End of Sociology (Sfârşitul sociologiei) a lui Daniel Bell (1960). Zece ani mai târziu este folosit în arhitectură de Charles Jencks pentru a invoca stilul Judson, numit astfel după Judson Mėmorial Church din Greenwich Village[2] şi cunoscut şi ca stilul „vernacular"; însă doar pe la sfârşitul anilor 70 a început să fie utilizat în mod frecvent de către criticii de artă. Definiţia sa era atât de largă şi de vagă, încât termenul de „postmodernism" era înţeles ca „după modernism" şi ca „antimodernism".

Mulţi teoreticieni consideră trecerea de la modernism la postmodernism drept o turnură epocală, o schimbare esenţială a conştiinţelor, o tranziţie ce corespunde extraordinarelor mutaţii în ordinea economică şi socială contemporană. Parametrii acestor mutaţii vizează întâi de toate controlul sistemelor informaţionale şi al mass media de către corporaţiile multinaţionale, lucru care face ca graniţele dintre naţiuni să fie tot mai permeabile, de vreme ce informaţia poate fi accesată instantaneu din orice colţ al lumii, evident, cu tehnologia necesară, ceea ce dă posibilitatea celor interesaţi de cele mai variate subiecte să se afle „în miezul lucrurilor".

În al doilea rând, capitalismul postmodern - sau postindustrial - a reuşit să promoveze cu mult succes o viziune a consumatorului, ori ceea ce se numeşte „societatea de consum". Aceasta s-a extins cu o uluitoare repeziciune de la vest la est, nemaiţinând cont de fostele graniţe impuse după al Doilea Război Mondial.

În al treilea rând, începând cu anii 60, asistăm la o revoltă ecologică, semnalând pierderea încrederii în progresul tehnologic al epocii moderne şi dualismul acestui progres – respectiv efectele sale nocive asupra mediului; aceasta este o caracteristică esenţială a postmodernismului.

În sfârşit, aşa cum cultura modernă fusese propulsată de nevoia de a se adapta erei industriale, tot aşa postmodernismul s-a alimentat din dorinţa

[2] Un cartier muncitoresc în centrul Manhattan-ului, care a ajuns centrul mişcării „performance art" la mijlocul anilor 80. Activitatea muzicală şi artistică din cluburile şi galeriile înfiinţate cu rapiditate aici au schimbat radical locul, artiştii înşişi devenind proprii antreprenori sau „dealeri", după modelul warholian. Arta Grafitti şi neo-expresionismul sunt de asemenea asociate cu acest loc. La sfârşitul anilor 80 majoritatea acestor galerii s-au mutat în Soho, unde chiriile erau mai accesibile.

de a face faţă cerinţelor erei electronice.

În acest context de mutaţii atât de diverse şi profunde, arta şi teoria artei moderne deveniseră tot mai prescriptive şi orientate către un unic făgaş – cel abstract. Odată cu minimalismul anilor 60, ce crea forme reduse până la invizibil, asistăm la „punctul zero" al noii orientări postmoderne. Acum optimismul nestăvilit şi idealismul modernismului fac loc unei palete mai largi - deşi poate ceva mai întunecate – de emoţii şi sentimente a postmodernismului.

Dezvoltând inovaţiile artei pop, conceptuale şi feministe din anii 60-70, postmoderniştii reînvie diverse genuri, subiecte şi efecte ce fuseseră dispreţuite de modernişti. Arhitectul Robert Venturi distingea în 1966 o preferinţă pentru elemente mai degrabă hibride decât pure, mai degrabă de compromis decât „curate" şi mai degrabă ambigue decât articulate, „perverse" şi interesante în acelaşi timp.

Ca şi reacţie la modernism, postmodernismul manifestă o întoarcere cvasigenerală la genuri tradiţionale cum ar fi peisajul şi pictura istorică, ce fuseseră respinse de modernişti în favoarea abstractului. De asemenea, se depărtează de formaturi experimentale cum ar fi „performance" şi instalaţia. Artiştii postmodernişti adoptă ca tehnică preluarea (sau apropierea)[3], împrumutând imagini din media sau din istoria artei şi prezentându-le în noi juxtapuneri sau aranjamente şi creând astfel, în mod paradoxal, o nouă avangardă (de unde şi dificultatea definirii exacte a termenului de „postmodernism").

În ceea ce priveşte teoria artei, distincţiile anterioare între critică de artă, sociologie, antropologie şi jurnalism devin inexistente în operele unor renumiţi teoreticieni postmodernişti ca Michel Foucault, Jean Baudrillard şi Frederic Jameson.

Dar poate cea mai clară distincţie între arta modernă şi cea postmodernă este remarcată de sociologia artei. Explozia pieţei de artă din anii 80 a subminat imaginea romantică a artistului sărac şi alienat, retras din societate. Modelul Van Gogh al artistului chinuit a fost înlocuit de idealul premodern al artistului

[3] Preluare - sau apropriere - tehnică postmodernă, replică a colajului modern, constând în preluarea unei imagini pre-existente dintr-un alt context (istoria artei, reclame, media) şi combinarea ei cu altele noi; replica postmodernă a „obiectului găsit", prin care, în loc să se încorporeze acel obiect într-un colaj, artistul îl re-desenează, re-pictează, ori re-fotografiază, sfidând astfel cerinţele de originalitate ale modernismului; Andy Warhol este părintele ei

ca om de lume, de tipul lui Rubens, bogatul artist şi diplomat flamand ce călătorea prin toată Europa secolului al XVII-lea. Fenomenul postmodern al expoziţiilor retrospective ale unor tineri aclamaţi de public îi presează pe colegii lor de breaslă să dobândească succese rapide, acest lucru având ca rezultat dese compromisuri între preocuparea pentru propria carieră şi scopurile artistice – un aspect necunoscut generaţiilor precedente de artişti modernişti.

Un astfel de artist emblematic pentru postmodernismul în artă este Andy Warhol.

Născut în 1928 la Pittsburgh, descendent al unei familii de ţigani cehi[4], mort în 1987 la New York, Warhol a devenit cunoscut ca artist pop în anii 60, dar a dobândit proporţii mult mai mari în anii 80, ajungând astăzi să reprezinte un mit: un mit al succesului şi al vedetei, un star al artelor, care rămâne totuşi o figură destul de evazivă. Mistificările construite în jurul imaginii sale publice îi împiedică pe unii să vadă ceea ce este de fapt arta sa: imagini puternice, care n-au încetat niciodată să surprindă spiritul timpului său.

Într-un interviu târziu[5] Warhol discuta despre „Miturile moderne", o serie de zece serigrafii pe care tocmai le expunea. Aceste figuri mitice, eroi şi răufăcători, erau preluate din arta publicitară, benzi desenate (comics), film, emisiuni V şi clasici revăzuţi ai Americii şi nu numai.

„Ador America şi acestea (serigrafiile, n.n.) sunt câteva comentarii în legătură cu acest lucru. Imaginea mea este o enunţare a simbolurilor produselor brute, impersonale şi ale obiectelor materiale fragile din care se construieşte America azi. Este o proiecţie a orice poate fi cumpărat şi vândut, a simbolurilor practice, dar nepermanente, ce ne susţin"[6] mărturisea artistul în legătură cu ceea ce arta sa avea ca incontestabilă sursă de inspiraţie.

La acea dată, artistul recunoaşte deja că operele sale erau destinate vânzării şi că dorea să realizeze profit, neuitând să sublinieze accesibilitatea preţurilor sale pentru oricine dorea să aibă un Warhol (admirabilă ingenuitate

---

[4] Cf. Isabel Fonseca, *Bury Me Standing - The Gypsies and their Journey*, ed. Vintage, 1995, p.83.

[5] Interviu luat în august 1981, în studio-ul Factory şi publicat în „ Arts magazine" în oct.1981 de Barry Blinderman, cf. *Art Talk. The Early 80's*, ed. Jeanne Siegel, 1988, pp.15-23.

[6] *Idem*, p.52 (*t.n.*).

a unui „capitalist" pur!!).

În anul 1981, anul realizării interviului la care făceam anterior referire, artistul intrase deja în perioada sa de „business art", ce-i succeda perioadei sale „art".

Seria „mituri" s-a născut din dorinţa lui Warhol de a realiza o întreagă colecţie „Disney", ce l-ar fi inclus pe Donald Răţoiul şi pe multe alte personaje, dar care s-a oprit doar la Mickey Mouse, închizând un ciclu ce debuta în 1960 cu Superman. O altă figură era a vrăjitoarei din „Vrăjitorul din Oz", o alta a lui Dracula, alta a Mumiei şi ar fi vrut să o includă şi pe Wonder Woman. Practic, jumătate din „Mituri" erau personaje din filme, desene animate şi emisiuni TV.

Dar, dacă aceste „mituri moderne" închid un cerc ce era iniţiat prin anii 60, desigur că întoarcerea la începuturile mitului care este Andy Warhol şi urmărirea dezvoltării şi creşterii proporţiilor acestui mit de-a lungul unei jumătăţi de veac poate prezenta un real interes, mai ales pentru conexiunile ce se pot cu uşurinţă stabili între acest destin artistic şi uman şi destinul, ori evoluţia, artei în general în toată această perioadă.

Ca şi principiu de bază, Warhol însuşi respinge orice principii estetice, bazându-şi munca pe şansă, întâmplare, fler şi publicitate. Recent doar, istoricii de artă s-au aplecat asupra lui, încercând să distingă un context posibil al creaţiei sale. Evoluţia ovaţionatei cariere din anii 60 îşi are rădăcinile în precedenta sa carieră din anii 40-50, aceea de designer comercial. Astfel pot fi explicate tendinţele artei lui, cum ar fi: preluarea de fotografii din reviste ca bază pentru imagini; colaborarea cu asistenţii care-i executau ideile (lucru care a dus la speculaţii privind autenticitatea unor lucrări, mergând până la afirmaţii cum că alţii îi lucrau de fapt operele, el doar însuşindu-şi-le); favorizarea unor teme ca celebritatea şi dezastrul.

Temperamentul artistului înclină către valorificarea elementului şocant, obţinut prin plasarea a ceva nepotrivit într-un spaţiu oarecare. El însuşi se proclamă maestru al acestor şocante aranjamente şi mărturiseşte că aşa a făcut carieră (1975).

Încă din anii 48-49, în jurul său se naşte o controversă când expune la expoziţia anuală din Pittsburgh a uniunii americane a artiştilor plastici (Associated Artists) „Tipa mi-a dat faţa. Dar pot să-mi aleg singur nasul". Şase ani mai târziu, îşi surprindea prietenii cu un fel de roto-instalaţie ce acoperea pereţii şi podeaua Galeriei Loft cu foi pliante de hârtie marmorată. Cariera

sa ca artist de instalații începe cu aranjări de vitrine, când, de exemplu, pentru a sugera vizita unor manechine într-un studio de avangardă, Warhol includea cinci picturi recente care nu semănau cu nimic din ceea ce se putea vedea la acea dată (1961), montându-le fără ramă, nealiniate, una peste alta chiar, una dintre ele având ca piedestal o masă. Imagistica acestor picturi din vitrina magazinului Bonwit Teller de pe 56th St. din New York prelua imagini din cărțile de benzi desenate și din publicitate, prefigurând tema ce a devenit tipică pentru Warhol: arta-despre-arta-comercială, temă inaugurată oficial de expoziția sa de „Conserve de supă Campbell" („Campbell Soup Cans"), din Los Angeles, din anul următor. Se pare că subiectul a fost ales din loialitate de consumator al supelor respective. Mai pictează și conserve de piersici Del Monte și de cafea Martinson, ca răspuns, mai în glumă, mai în serios, la o sculptură mult mediatizată a lui Jasper Johns, dedicată berii la cutie Ballantine. Rauschenberg, al doilea părinte al artei pop, l-a inspirat prin tehnica sa de transfer cu solvent; de altfel lui îi și dedică Warhol o serigrafie intitulată „Haideți să-i cântăm pe-acei bărbați vestiți". În 1962 cei doi, Warhol și Rauschenberg, făcând schimb de informații, încep să folosească amândoi tehnica serigrafiei pentru a transfera imagini fotografice pe pânză. Ca și Johns și Rauschenberg, Warhol își găsește mentor în Marcel Duchamp, primul susținător al ideii de preluare a bunurilor de consum ca artă ready-made, remodelând raportul dintre realitate și imaginea artistică și orientându-l spre o percepție critic-ironică a realului, precum și spre implicarea cotidianului în opera de artă[7].

Majoritatea picturilor lui Warhol sunt practic reprezentări absolut fidele ale obiectelor banale în pură tradiție Duchamp, altele sunt concepute ca glume artistice cu aluzie la Duchamp. Dar pe când antecesorul său avea oroare de a se repeta, Warhol a creat compoziții-grilă, caroiaje, care încercau să dea repetiției valoare decorativă – ca în „Mânuiți-cu-grijă. Sticlă-Mulțumim" sau în „100 de conserve Campbell."

Ideea de repetiție este reluată în ciclul „Do-It-Yourself - (Asamblați-le singuri) – imagini parțial finisate, numerotate – și în „Dance Diagram" (Schemă de dans) – din care una era expusă și la expoziția „Noii realiști", 1962.

Prima expoziție personală cu vânzare avea loc la o săptămână după

[7] Cf. *Dicționar de artă*, Ed. Meridiane, București, 1998, pp.81-82.

vernisajul celei a „noilor realiști" și cuprindea, pe lângă versiuni din „Do-It-Yourself" și „Dance Diagram" și primele sale serigrafii, bazate pe fotografii din periodice, ale unor vedete ca Elisabeth Taylor, Marilyn Monroe și Elvis Presley. Cele patru picturi „Marilyn", în diferite culori decorative, instalate împreună în holul galeriei, constituiau un important prolog la întinsele instalații decorative cu serii de serigrafii care vor deveni curând „marca Warhol".

Revista „Time" îl proclamă pionier al artei pop în mai 1963, ocazie cu care Warhol făcea o declarație surprinzătoare: „Picturile sunt prea dificile. Lucrurile pe care vreau eu să le arăt sunt mecanice. Mașinile au mai puține probleme. Mi-ar plăcea să fiu o mașină; dumneavoastră nu?"[8].

Intuind potențialul de piață al serigrafiei, Andy Warhol închiriază un fost sediu al unei unități de pompieri drept sediu și își angajează un asistent spre a produce serii întregi de picturi executate în acrilic pe pânză, primele fiind un grup de „Liz" pe fundal argintiu. Tot în această perioadă, consideră că altcineva ar trebui să fie în stare să-i facă toate picturile (de unde și speculațiile de care pomeneam). Se mută apoi într-un studio și mai spațios, pe care-l numește „The Factory" (Fabrica), situat pe East 47th St. și care era decorat în foiță de argint, furnizându-i astfel doritul fundal pentru picturile sale.

Seriile lui pot fi comparate cu secvențe de cadre din filme și unele chiar sunt imagini din filme cunoscute, cum ar fi „The Kiss" (Sărutul), prezentându-l pe Bela Lugosi în producția „Dracula" (1931), secvență în lungime de 100 de picioare (aprox. 33 m). Devine chiar creator de film, mândrindu-se cu incitanta sa inovație de a menține aparatul de filmat pe loc, eliminând astfel mișcarea din ceea ce ar fi trebuit să fie prin definiție niște fotografii în mișcare (motion pictures), adică film.

În septembrie 1963 are a doua expoziție personală în Los Angeles, la galeria Ferus. Aceasta consta în 12 piese de „Liz" într-o încăpere, iar în alta, un grup de serigrafii „Elvis", aproape în mărime naturală, pe care le trimisese curatorului sub formă de pânză cu singura indicație ca acestea să fie montate în număr mare, margine la margine, în jurul galeriei. De altfel, Warhol prefera să lase pe seama prietenilor, asistenților, selectarea lucrărilor

[8] *The Work of Andy Warhol*, în *Discussions in Contemporary Culture*, vol.3, Dia Art Foundation, Bay Press Seattle, 1989 (*t.n.*).

şi montarea lor. „Elvis" era de fapt o singură imagine publicitară (un afiş) a lui în rol de cowboy în filmul „Flaming Star", 1960. Rolul curatorului Blum a fost decisiv pentru conceptul de instalaţie tip tapet, pe care-l va dezvolta în continuare artistul.

Urmează seria de caroiaje „Jackie", compusă din imagini din ziare, pentru a sugera, după cum mărturiseşte creatorul ei, trecerea timpului din momentul când Kennedy a fost împuşcat (22 noiembrie 1963), până când Jackie l-a înmormântat. Evenimentul tragic pare a-l fi marcat pe Warhol, care lucra deja la o serie de picturi pe teme ca moartea şi dezastrul, teme ce nu prea suscitau interesul dealerilor de artă. Totuşi, în vara lui 1963, Ileana Sonnabend decide să dedice o expoziţie acestei tematici, la Paris, sub titlul „Death in America" (Moartea în America), ce urma să cuprindă imagini ale scaunului electric, accidentelor de maşini, suiciduri şi câteva „Jackie". Vernisajul are loc în ianuarie 1964.

În continuare, Warhol reia şi dezvoltă ideea artei comerciale, ca o palmă dată premiselor artei convenţionale, în ceea ce priveşte vânzarea, provocându-i pe colecţionari cu cele patru sculpturi: 3 „Brillo Boxes" (Cutii de Brillo = praf de curăţat şi lustruit obiecte metalice) şi 1 „Heinz Box". Astfel, colecţionarul avea de ales între a plăti o sculptură de Warhol, sau a merge să-şi procure din magazine obiectele reale. Aceasta era în concordanţă cu ideea lui Warhol de a face „comonist art" (artă comună). Oricum, „Cutiile" sale inaugurau o nouă orientare: aceea a sculpturii de forma unei cutii (paralelipipedice), aşezate direct pe podea.

În ianuarie 1964 Warhol se grăbea să facă 300 de cutii pentru o nouă expoziţie la Stable Gallery (aprilie-mai). Asistenţii săi îl ajutau conştiincioşi să obţină prin procesul serigrafic cutii de „Mott", „Del Monte", „Campbell", „Brillo", „Kellog's Cornflakes", care urmau să constituie părţi dintr-un ambient de cutii puse una peste alta, peste tot, pe podea, chiar pe pervaz, unele ajungând până în tavan, în aşteptarea spectatorilor, care să devină ei înşişi parte într-un happening. Această expoziţie era prima de acest fel în New York şi sublinia interesul obsesiv al lui Warhol pentru repetiţie, ca strategie a artei instalaţiei. Pe de altă parte, ea poate fi (şi a şi fost) interpretată ca o parodiere a happeningului şi instalaţiei, mult uzitate în galerii.

În 1964, pe lângă preocuparea sa pentru film, face, cu ajutorul asistenţilor săi o serie de serigrafii în cinci versiuni coloristice, 28 la număr, aşezate la rând, acoperind o mare parte dintr-un perete despărţitor şi

semănând nu numai cu un material textil cu imprimeuri repetate, dar şi cu un tapet, serie pe care o expune la galeria Leo Castelli, în New York. Ideea de artă a tapetului i se pare chiar bună şi decide să o dezvolte, producând tapet adevărat prin 1966. Totuşi „Florile" erau prea sumbre pentru a funcţiona cu adevărat ca tapet: iarba verde şi petalele strălucitoare, artificial colorate erau în discordanţă cu fundalul negru pe care artistul le-a imprimat. Referinţele intenţionate priveau politica, moda şi mişcarea de revoltă socială din San Francisco, cunoscută sub numele de „Flower Power", deşi „Florile" păreau a avea şi semnificaţie funerară pentru Warhol, dedicate fiind prietenului său dansator, Fred Harko, ce se sinucisese nu cu mult timp în urmă. Această expoziţie mai prezenta şi o „Jackie" într-o încăpere mai discretă şi poate fi privită ca marcând sfârşitul primei faze de creaţie a artistului.

Pentru expoziţia din 1965 de la galeria Ileana Sonnabend din Paris, Warhol repetă instalaţia cu „Florile", creând duzini întregi de „Flori" în miniatură. Cu această ocazie îşi anunţă în pur stil Duchamp renunţarea la pictură (care mai târziu s-a dovedit a fi doar temporară), pentru a se dedica filmului. Cum galeria în care expunea era doar la mică distanţă de Orangerie, unde se aflau „Nuferii" permanenţi ai lui Claude Monet, Warhol scria la un moment dat: „În Franţa lumea nu era interesată de noua artă, Le plăceau din nou mai ales impresioniştii. Asta m-a determinat să le trimit „Florile"[9]. Se prea poate ca Warhol să nu fi ştiut că Monet se referise la propriile lucrări de amploare ca fiind „decoraţiuni", întocmai ca el însuşi, care, la acea dată îşi concepea şi filmele ca simple decoruri ce nu solicitau vreo atenţie specială din partea privitorului.

Şi dacă nu mai picta în mod oficial, aşa cum tocmai declarase, trimitea totuşi pentru diverse expoziţii versiuni noi ale subiectelor sale. În 1965 mărturisea că se simte stors de imaginaţie şi se întreba: „Nu mă puteam gândi la nimic. Singurul lucru de care nu se ocupă nimeni sunt pastoralele. Mi-am zis: subiectul meu preferat sunt vacile. Vaci! Desigur! vaci! vaci noi! vaci proaspete! "[10].

Dar pentru noua sa pasiune, filmul, avea nevoie mai ales de bani şi mai puţin de faima pe care deja o dobândise. În acest sens publică un anunţ în „Village Voice", oferindu-se să-şi pună semnătura pe orice produs comercial

---

[9] *Idem*, p.18 (*t.n.*).

[10] *Ibidem*, p.101 (*t.n.*).

şi, în ciuda proclamatei retrageri, să picteze la comandă. Holly Solomon îi cere să-i facă trei serigrafii, portrete, şi un tapet cu aceeaşi imagine care să le servească primelor drept fundal. Preţul fiecărui portret fusese destul de rezonabil: 1000 de dolari bucata, dar, deoarece artistul cerea 6000 de dolari pentru tapet, ea va renunţa la acesta şi va cumpăra cele opt picturi pe care întreprinzătorul Warhol le şi făcuse după un mare număr de fotografii de fotomat.

Poate din pricina nerealizatului tapet, poate datorită tendinţei deja instalate către decorativ, Warhol creează „Cow Wallpaper" (tapet înfăţişând imaginea fidelă a unui cap de vacă în culori artificiale: roz pe fond galben) pentru expoziţia sa în două părţi de la galeria Leo Castelli (aprilie-mai 1966). Instalaţia era în totalitate un fel de decor în care vizitatorii se puteau privi unii pe alţii evoluând într-un soi de „performance". Culorile folosite şi faptul că tiparul nu era perfect repetat dădeau impresia unui şir întreg de reluări ale unui prim-plan dintr-unul din filmele sale lipsite de mişcare. Într-o încăpere alăturată pluteau în voie 50 de „perne argintii" umflate cu heliu, ce serveau drept antiteză la „tapetul cu vaci", antiteză construită pe sculptural - pictural, utilitar - nefuncţional, culoare stridentă - nonculoare. „Pernele" reflectau orice imagine: uşile, vizitatorii. Astfel aceştia îşi puteau privi siluetele oglindite în mişcare, ca într-un film.

În 1972 artistul revine cu o nouă expoziţie de zece serigrafii în diverse culori ale aceleiaşi imagini a lui Mao, găsite pe coperta cărţii publicate în limba engleză „Citate din Preşedintele Mao Tsetung". Urmează două expoziţii cu aceeaşi imagine, la Londra - 1974 şi la Paris.

În 1974 expune o remarcabilă instalaţie „Umbre" la Lone Star Foundation (New York), ca omagiu adus lui Rauschenberg. El prezintă literalmente o umbră pe care o repetă pe 83 de pânze instalate margine lângă margine, pe tot spaţiul galeriei.

În „Reversals" (Întoarceri) îşi reia propriile motive timpurii, ca într-o retrospectivă cu context nou, în care tehnica preluării viza chiar propria artă (1980).

Realizate într-un climat de simulată indiferenţă şi într-o totală discreţie, „Craniile", unul din proiectele târzii ale lui Warhol (1974-1980), oferă demonstraţia virtuozităţii sale artistice, a capacităţii sale de a crea atât pictură cât şi serigrafie. Ele îşi au rădăcina tematică în contextul general social al Americii nevăzute a acelor ani: muzică disco, droguri, promiscuitate sexuală

şi morală; „Craniile" prefigurează imagistica punk, fiind totodată strâns legate de ameninţarea nucleară şi de epidemia de SIDA. Moartea era tema ce se afla în substratul fiecăreia din operele sale de după 1960, iar punctele de vedere erau cele ale proscrisului social şi sexual. De altfel „Craniile" au fost pictate după o lungă convalescenţă datorată unei răni prin împuşcare. Ele sunt mai puţin cunoscute decât alte opere ale artistului. Unul din asistenţii săi a fotografiat craniul adus dintr-o piaţă din Paris, în alb-negru, luminat dintr-o parte, pentru obţinerea unor efecte dramatice. Au urmat desenele artistului - proiecţii după fotografii, ca bază a unui portofoliu de patru serigrafii publicate de Andy Warhol Entreprizes în 1976. Apoi alte „Cranii", de diferite dimensiuni (de la aproximativ 40x50 cm la 180x200 cm şi chiar 330x375 cm). Culoarea nu era numai negru, ci şi galben pe fond alb; într-una din variante, alunecarea de la imaginea unui cap roz spre un craniu verde căpăta accente metafizice; dar denotaţia culorilor îşi continua arbitrariul tipic paletei artistului: culoarea craniului sub ecranul de mătase putea fi foarte bine roz sau culoarea levănţicăi, ori albă, accentuând astfel decorativul şi stabilind un fel de logică disjunctivă.

Oricum, tematica morţii fusese prefigurată de seria dezastrelor: „129 Die (Plane Crash) " - 1962 - pictură dedicată prăbuşirii unui Boeing 707 pe aeroportul Orly din Paris, urmată de sinuciderea lui Marilyn Monroe la două luni, care-i inspiră seria elegiacă „Marilyns" din 1962. Pictează şi victime ale accidentelor rutiere, sinucigaşi, oameni cunoscuţi sau nu, spunând: „Nu că mi-ar părea rău pentru ei, doar că oamenii trec pe lângă aceste lucruri şi nu îi interesează că cineva a murit... Mie încă îmi mai pasă de oameni, dar ar fi mult mai uşor să nu-mi pese; e prea greu când îţi pasă"[11].

„Craniile" ar fi continuarea logică a tematicii morţii. Deşi imagistica sa clasică timpurie: bancnote, timbre verzi, produse de larg consum, publicaţii facile, idoli populari e înţeleasă mai ales ca opiul clasei mijlocii americane, percepţia nepermanenţei s-a strecurat şi aici (conserve cu etichete rupte, conserve deschise, cutii turtite). La un moment dat îi mărturisea unui prieten că îi e teamă să adoarmă, ca nu cumva să moară în somn. Chiar a fost foarte aproape de moarte când a fost împuşcat în 1968. Şi-a fotografiat şi şi-a lăsat fotografiat corpul plin de cicatrici şi a început să observe caracteristicile altora şi urmele lăsate de îmbătrânire asupra prietenilor săi;

[11] *Ibidem*, p.101 (*t.n.*)

împărtăşea prin empatie teama de îmbătrânire şi de moarte a prietenului său Truman Capote.

Aceeaşi temă se regăseşte şi în „Mormânt gotic sculptat", în „Scaun electric albastru", în „Portret elveţian" (unde subiectul ţine în mână o floare şi îşi priveşte propriul trup aflat în decădere, pe panoul al doilea al unui diptih).

În 1978, când împlinea 50 de ani, Warhol picta autoportrete cu cranii aflate în apropierea capului său, pe umăr şi un autoportret ce-l înfăţişa ca fiind strangulat de nişte mâini încleştate pe gâtul său.

În numărul său din mai 1999, revista „Art News" îl situează pe Warhol între cei mai influenţi 25 de artişti ai acestui secol. Tot aici, Thomas Sokolowski, director al Muzeului Andy Warhol din Pittsburgh, apreciază că lumea întreagă e plină de discipoli de-ai lui Andy: 20-30-40 şi ceva - în artă, film, relaţii publice, muzică, modă, pentru că, aşa cum Warhol a preluat din contemporanii şi înaintaşii săi, ori din diferite arte, tot aşa alţi artişti au preluat din operele sale, folosind ceea ce se numeşte „tehnica preluării" („appropriation art"). Warhol devine astfel un fel de mit ce se hrănise la rândul său din alte mituri ale epocii pe care o numim azi postmodernă.

Totul a început cu prima cutie de supă Campbell, în 1962; odată ce conserva fusese luată de pe raft şi pusă pe pereţii unei galerii, nu puteai să nu priveşti cu totul altfel o reclamă publicitară. Cu această simplă imagine începe conceptul de artă ca marfă ce se vinde şi se cumpără. Acum ia startul o frenetică activitate pe tărâmul relaţiilor publice.

„Jurnalele" publicate postum ne dezvăluie însă sensibilitatea sfâşietoare a răţuştii urâte ce nu-şi găseşte locul în lume, personaj cu care artistul se identificase. Amestecul de proletar de rang ce învăţase regulile mai bine decât cei superiori lui şi de prodigios scriitor de reguli noi este ceea ce-i conferă lui Warhol patina sa neobişnuită şi proaspătă americană, al cărei caracter puternic încă produce neîncredere şi mirare lumii întregi.

În loc să încorporeze acel obiect într-un colaj, artistul îl re-desenează, re-pictează, ori re-fotografiază, sfidând astfel cerinţele de originalitate ale modernismului; Andy Warhol este părintele ei.

RELAŢII PLASTICE ANATOMICE OM-ANIMAL REFLECTATE ÎN ECVESTRELE CLUJENE

Prof. univ. dr. Dorel Moise
Asist. univ. drd. Laurian Bonea
Catedra de Discipline Teoretice, Universitatea de Artă şi Design
Prof univ. dr. Virgil Slanţiu
Universitatea de Ştiinţe Agricole, Facultatea de Medicină Veterinară

Pentru elaborarea unei veritabile opere de artă, studiul amănunţit al unor surse din mediul ambiant se impune a fi cercetat de către artistul creator. Resursele studiului sunt constituite din cunoştinţele ştiinţifice pe care artistul plastic trebuie să şi le însuşească din vasta bibliografie ştiinţifică. Prezenţa artei figurative în creaţia vizuală este o realitate de netăgăduit însă supravieţuieşte cea care are la bază realităţile unui studiu care să producă temei propuse imagine artistică şi creativitate vizual-plastică. Aprofundarea cunoştinţelor de anatomie artistică constituie un exemplu de „interferenţe în artă", respectiv aportul minim pe care ştiinţa îl aduce artei vizuale.

Considerăm că un studiu, fie el şi sumar din punct de vedere ştiinţific în slujba artisticului al conformaţiei statuilor ecvestre din Cluj-Napoca constituie un exemplu de studiu al interferenţelor în artă.

1. Statuia Sfântului Gheorghe

Opera fraţilor sculptori Martin şi Gheorghe, fiii pictorului Nicolae, creaţia lor se detaşează pregnant prin inovaţia viziunii şi prin îndrăzneala interpretării nu numai la nivelul artei gotice clujene şi transilvănene, ci şi pe

acela al plasticii europene considerată în genere.

Cele mai vechi știri documentare relativ la frații clujeni îi semnalează în 1370 la Oradea, unde au realizat cele trei statui regale, ale lui Ștefan, Emeric și Ladislau.

Li s-a atribuit, de asemenea, statuia ecvestră a lui Ladislau cel Sfânt, ridicată în piața fostei catedrale din Oradea. Datele la care au fost înfăptuite aceste opere constituie termenii cronologici ai activității lor. Descrise cu o vie admirație de mai mulți cronicari, de asemenea de călătorul turc Evlia Celebi, care vizitase în sec. XVII-lea Transilvania și Banatul, statuile au fost dislocate de otomani și bronzul din care erau turnate a fost topit în 1660.

Singura lucrare conservată și aparținând cu certitudine celor doi sculptori este statuia ecvestră a Sfântului Gheorghe, realizată în bronz la 1373, la comanda lui Carol al IV-lea. Așezată într-una din curțile interioare ale palatului regal din Praga, pe Hradsin, grupul pare a fi decorat original o fântână. Copia sa în bronz poate fi văzută în fața bisericii reformate din strada Mihail Kogălniceanu.

Înțelegerea structurii organice se vădește printr-o justețe a proporțiilor și o fidelitate în redarea anatomiei cabaline, ce uimește pentru epoca în care a fost executată. Surprins într-o impetuoasă mișcare, calul execută un început de cabrare, înscriind în spațiu o siluetă viguroasă și suplă. Din punct de vedere stilistic, atitudinea sa neobișnuit de evoluată, plină de expresivitate, nu-și găsește rival, nici seamăn în vreuna dintre statuile ecvestre ale goticului târziu din Europa, dar îngăduie o comparație cu acelea ale Qattrocentului italian. Este în afară de orice îndoială că un singur model putea să-i inspire pe sculptorii clujeni, celebra statuie ecvestră a lui Marc Aureliu, aflată la Roma, în piața Capitolină, operă care îi va inspira de altfel și pe sculptorii italieni ai Renașterii.

În schimb, călărețul aparține tradiției gotice, la fel ca dragonul și soclul alcătuit din stânci stilizate. Sub armura compactă, dar aderentă, articularea trupului este rigidă, contrastând cu mobilitatea calului. Reptila, cu solzi și aripi de liliac, își răsucește nervos coada prinzând ca într-o spirală vie piciorul calului. Descriind o elipsă în porțiunea anterioară a bazei, monstrul contribuie la echilibrarea grupului statuar. O anumită complexitate a planurilor animă compoziția a cărei axă principală este marcată tranșant de diagonala suliței. În felul acesta, cei trei purtători ai dramei: omul, calul și dragonul sunt organic reuniți într-o structură logică, omogenă.

Contrastând cu modelarea puternică și clară a elementelor principale, soclul acoperit de arbuști pitici și cu animale acvatice, o șopârlă, un șarpe, ivindu-se din crevasele stâncilor, denotă o tratare analitică a volumelor, a căror stilizare tinde spre pitoresc.

Balogh J. (istoric) descifrează în atitudinea calului o cabrare. Presupunerea este greșită. Mișcarea este de lateralitate, o „fereală", calul caută să evite primejdia tinzând la o mișcare de latero pulsiune oferind în același timp spațiu cavalerului în a manevra sulița.

Cabrarea presupune ridicarea membrelor anterioare din contact cu solul, în cazul de față antebrațul își menține orizontalitatea, iar linia spinării se menține rectilinie.

Răsucirea capului pe stânga cu botul fixând spata pare firească. Poziția se datorește atât tracțiunii dârlogului stâng, cât și atenției calului la primejdia generată de prezența reptilei.

Capul apare ușor lungit cu maseterii reduși așa cum am încercat să prezentăm o imagine de comparație. Întrucât lungimea capului este cuprinsă de trei ori în lungimea corpului de la nivelul crestei occipitale la baza cozii, această lungire a capului creează impresia de scurtare a corpului sugerând senzația de „scurt și îndesat". La această senzație contribuie și lățirea regiunii cervicale, normale pentru un armăsar și care contribuie la impresia de forță împrumutând prin flexarea ei spre stânga o notă de mare frumusețe.

Flexarea membrelor anterioare este cam rigidă, fapt ce atenuează senzația de mobilitate. Orizontalitatea antebrațului ne arată că nu este vorba de o cabrare. Membrele anterioare realizează un contact de sprijin puternic cu solul, o străduință în realizarea unei aderențe crescute încercând să-și smulgă membrul stâng din strânsura cozii dragonului. Punctul de sprijin se realizează prin sulița înfiptă în gura dragonului, poziția corpului calului efectuând un balans spre stânga având asigurat acest sprijin.

Mișcarea de eschivare se realizează prin mișcarea de lateralitate a stângului anterior, curbarea coloanei și a liniei cervicale și linia avântată a călărețului care deși rigid, prins în zale, își execută corect mișcarea.

Examinând trenul posterior, crupa apare exagerat de rotunjită, puțin cam frântă deasupra jaretului. Dimensiunile membrului se înscriu în cele trei segmente teoretice ce definesc prin însumare lungimea membrului posterior.

Văzute din spate, membrele diverg ușor respectând grasetul ca

punctul cel mai ieşit lateral. De la jaret, în loc ca aplombul să se apropie de linia mediană, razele osoase diverg. Probabil există o motivaţie a unui sol accidentat, a căutării unor puncte de stabilitate.

În concluzie, domină mişcarea corect exprimată alcătuind un tot, om, cal, dragon, împlinind crezul de ostilitate, al dominaţiei binelui asupra răului. Anatomia cu tot excesul unor rotunjimi, serveşte atitudinea ca rezultat al ideii exprimate mai sus.

Statuia şi-ar afla destinaţia în mijlocul unei pieţe şi nu pierdută într-o fundătură a străzii Kogălniceanu.

2. Statuia ecvestră a lui Matei Corvin - MATHIAS REX

Statuia ecvestră a lui Matei Corvin constituie opera sculptorului Janos Fadrusz, dezvelită în 1902 în actuala Piaţa Unirii. Impresionantă ca mărime, este montată în mijlocul unui grup statuar constituit din nobili de frunte ce alcătuiesc un tot în care Matei Corvin domină de la înălţimea calului într-o atitudine solemnă semnificând forţă, hotărâre, chemându-şi supuşii la o dreaptă judecată. Forţa, reţinută într-o atitudine de răgaz pasager, sabia ţinută transversal în faţa şeii semnificând potenţialul de dezlănţuire. Totul, îmbrăcat în armură oferind o rigiditate verticală călăreţului şi un moment de repaus calului.

Este repaus şi totuşi am putea să-l numim „cinetică în repaus" întrucât trenul posterior rămas în urma liniei de aplomb - amintesc că în repaus perpendiculara de la nivelul articulaţiei coxo-femurale cade pe mijlocul feţei plantare a copitei - sugerează anteropulsia la care participă doar trenul posterior, cel anterior, respectând un aplomb normal pare o disociere cinetică. Ne putem imagina un zid de sprijin pentru partea frontală, un zid de sprijin pentru finalitatea unei dromomanii, ca şi cum ar dori să pătrundă dincolo de prezent. Totul îmbrăcat în armură - cal, călăreţ - deci a fost nevoie de un cal masiv ca să suporte o astfel de greutate, deşi din punct de vedere istoric vestimentaţia metalică era depăşită.

Capul este masiv şi scurt, se înscrie într-un trunchi de piramidă, cu ochii bine plasaţi la o înălţime convenabilă mărginind la nivelul unghiului intern limita osului frontal. Fruntea uşor berbecată, parte acoperită de o apărătoare metalică, tuberozitatea feţei marcând puternic finalitatea crestei zigomatice. Gura întredeschisă lejer, mai mult o măcinare nervoasă a zăbalei

decât în urma tracţiunii dârlogilor lăsaţi lejer. Capul încapişonat susţinut de un gât puternic, dar scurt. Dacă în cadrul unei conformaţii corecte, capul se înscrie de trei ori în lungimea corpului începând de la nivelul protuberanţei occipitale la baza cozii, în cazul de faţă, lungimea capului este cuprinsă de 4 ori, eroarea trebuind căutată în scurtarea capului, a gâtului şi lungirea excesivă a trunchiului.

Membrele anterioare sunt puternice, spata puţin înclinată caracteristică cailor puternici, exprimând forţă, anatomia membrelor, genunchiului, fluierului, buletului, chişiţa putând servi unor lecţii de anatomie, iar copitele diverg uşor în afară. Conturul copitei se înscrie perfect în profilul unui fund de ou.

Tenul posterior - respectă împărţirea segmentară privind lungimea, aplombul este corect văzut din spate, punctul cel mai ieşit fiind grasetul, jaretele se apropie uşor median, dar fluierele se îndepărtează, calul apărând campat. Probabil artistul s-a gândit la stabilitatea statuii lărgind în mod voit baza de sprijin. În vedere laterală, întreg trenul posterior rămas înapoia liniei de aplomb sugerează staţiunea altei specii (câine) fără să fim învinuiţi prea mult cu severitate în această apreciere.

Între statuile ecvestre ale lumii, statuia lui Matei Corvin ocupă locul 5, deci o notă internaţională de incontestabilă valoare. Probabil impresionează în mod deosebit volumul, ansamblul arhitectural, impresia artistică fiind într-adevăr deosebită.

Noi am înregistrat aproape mecanic calităţi şi deficienţe, referindu-ne doar la cele ale calului, fireşte, dar această statuie, indiferent de cine a fost ea ridicată şi în ce scop, constituie patrimoniul nostru artistic şi emblema de marcă a oraşului nostru.

3. Statuia lui Mihai Viteazu

Nu am aflat deloc referiri artistice despre statuia lui Butunoiu ridicată în Piaţa Mihai Viteazu în 1975. Poate pentru toţi clujenii a fost emoţia unei premiere să privească asamblarea unei statui ecvestre. Clujul dispunând desigur de 2 statui ecvestre, pentru cel de al 3-lea a însemnat un handicap, lumea se aştepta la ceva deosebit, dar să prezentăm mai bine comentariul.

Există o tendinţă a artiştilor de a-şi prezenta călăreţii ridicaţi în scăriţă pe verticală, imprimând calului o atitudine de înfrânare al unui potenţial

de forţe. Un fapt în avantajul statuii este mişcarea, un fel de mişcare pe loc, o frământare, caracteristic unui cal reţinut în forţă. Totul depinde de cum o face. Impresia generală este bună „prinde", este un volum apreciabil, are o mişcare. Luat însă pe îndelete, apar unele greşeli ce nu pot scăpa specialistului.

Capul este scurt, se cuprinde de 4 ori în lungimea corpului, când de regulă ar fi suficient de 3 ori. Se înscrie perfect într-un triunghi cu baza orientată superior când de fapt ar necesita forma unui trunchi de con. Buzele cad într-un unghi ascuţit linia frunţii continuându-se uşor curbat până la marginea buzei.

Ţinuta capului este puternic încapişonată, gâtul părând scurt şi frânt. Apar pliuri transversale în treimea superioară cervicală nejustificate anatomic care supără chiar şi pe un neavizat. Linia cervicală se continuă în treimea sa inferioară cu capul pieptului printr-o linie continuă, pieptul apărând din profil şters.

Trenul anterior este rigid, de „butuc", antebraţul cu liniile ce profilează muşchi şi tendoane ce nu duc niciunde, artistul şi-a creat propriile sale anatomii, genunchiul format dintr-un singur rând de oase carpiene, scurt, anormal, parcă ar fi o închipuire voită a graficianului Marcel Chirnoagă. Stângul anterior împins mult înaintea liniei de aplomb sugerează o reţinere în această mişcare de ansamblu de frământare.

Trenul posterior - anatomia jaretului apare discutabilă în prezentare laterală, de asemenea apărând formaţiuni anatomice, proeminenţe osoase inexistente. Văzut din spate - depărtarea tarselor care în loc să conveargă median se depărtează, campează, întreaga atitudine este dizgraţioasă. Spaţiul creat între cele două membre nu este cu nimic justificat, nici nevoia de a oferi stabilitate statuii sau de a sugera o mişcare.

Este nevoie şi aici de o concluzie. Am veni cu un îndemn - priviţi statuia şi gândiţi-vă la idealul de care a fost mânat cel pe care îl reprezintă, să vină aici, în inima Transilvaniei. Aşa este, dar credem că merita mai mult.

ACCESUL PERSOANELOR CU DEFICIENŢE VIZUALE LA OPERELE DE ARTĂ DIN MUZEE

Prof. univ. dr. Vasile Preda
Catedra de Psihopedagogie specială, Facultatea de Psihologie şi Ştiinţe ale Educaţiei, Universitatea Babeş-Bolyai

Cercetările psihologice şi practicile muzeale din numeroase ţări, referitoare la accesul persoanelor cu deficienţe vizuale la operele de artă – picturi şi sculpturi –, în general la produsele artistice din muzee, s-au declanşat şi s-au amplificat datorită unor provocări bazate pe răspunsurile posibile la două întrebări: a) luând în considerare faptul că nevăzătorii întâmpină, adeseori, dificultăţi în recunoaşterea desenelor în relief a unor obiecte uzuale, a hărţilor şi a altor imagini în relief („imagini tactile"), pot ei, totuşi,să aibă acces la arta vizual-plastică? b) eforturile făcute de nevăzători pentru sesizarea informaţiilor permit accesul la plăcerea estetică, la emoţii estetice şi la perceperea *„frumosului"* creat spre a fi perceput vizual?

În cele ce urmează vom sintetiza datele unor cercetări precum şi câteva experienţe sau practici specifice legate de accesul la muzee a persoanelor cu deficienţe de vedere.

I. Albume de artă şi ghiduri muzeale în relief care redau picturi

Transpunerea în relief (în „imagini tactile") a unor picturi celebre, pentru a fi accesibile nevăzătorilor, îi entuziasmează pe unii editori, ca şi pe unele persoane nevăzătoare, iar pe alţii îi deconcertează.

După cum se știe, la persoanele care au o deficiență de vedere experiența vizuală cu obiectele și mai ales cu produsele artelor plastice este inexistentă sau foarte limitată. Pe parcursul vieții, aceste persoane își dezvoltă diverse tehnici compensatorii bazate pe optimizarea modalităților de percepție non-vizuală, precum cea tactil-kinestezică și auditivă. Simțul tactil permite nevăzătorilor să perceapă direct și cu finețe obiectele în structura lor și cu diversele lor particularități (mărime, formă, textură, temperatură). De asemenea, se știe că imaginile mintale nu se limitează doar la cele vizuale. Imageria mintală include și experiența imagistică tactilă, tactil-kinestezică, auditivă etc. Reprezentările mintale ale obiectelor se formează pornind de la experiențele perceptive și de la acțiunile cu obiectele respective. Deci, pot exista discordanțe între reprezentările persoanelor văzătoare și cele ale nevăzătorilor, acestea fiind date de modurile de percepere foarte diferite.

Perceperea vizuală sau tactil-kinestezică a unui obiect dintr-un câmp perceptiv este o etapă indispensabilă în crearea imaginii mintale. O altă etapă, la fel de importantă, este transformarea și codificarea informației senzorio-motorii obținută prin perceperea obiectului. Teoria dublului codaj – verbal și imagistic – dezvoltată de Paivio (1971) sugerează că imageria ameliorează memorarea elementelor concrete percepute la un moment dat. După Kosslyn (1975), imagistica mintală joacă un rol integrator în percepție, ea fiind utilizată de subiecți în mai multe scopuri: a) pentru a completa inputurile perceptive fragmentate; b) pentru a genera formele pe parcursul recunoașterii obiectelor; c) pentru amorsarea sistemului perceptiv atunci când se speră că se va vedea sau se va pipăi un anumit obiect; d) pentru memorarea rezultatelor unor mișcări specifice. Aceste caracteristici îi conferă imagisticii mintale un loc preponderent de legătură între percepție și memorie, precum și între percepție și controlul motor.

Unele aspecte ale imaginilor mintale sunt comune persoanelor văzătoare și celor nevăzătoare, iar altele nu, fiind specifice (de exemplu, culoarea are un caracter specific vizual). Atunci când persoanele nevăzătoare sau slab-văzătoare nu pot intra în contact direct cu anumite obiecte sau cu anumite caracteristici ale obiectelor, conținuturile și modurile de organizare ale reprezentărilor pot fi diferite de cele ale văzătorilor. Tocmai de aceea este important să se dezvolte inițiativele socioculturale care favorizează accesul persoanelor nevăzătoare, prin modalități tactile, la „obiecte vizuale", cum sunt și operele de artă plastică.

S-a constatat că în elaborarea albumelor, a ghidurilor de artă în relief și în utilizarea lor nu se ține seama, întotdeauna, de eterogenitatea publicului cu deficiențe vizuale, iar pe de altă parte, în strânsă legătură cu aceasta, nu se ține seama de diversitatea opțiunilor teoretice și tehnice la care se poate face apel pentru optimizarea acestor ediții care redau în relief operele picturale, prin imagini tactile. Pentru completarea informațiilor obținute prin explorarea tactil-kinestezică a imaginilor în relief ale picturilor, se recurge, de exemplu, la explicații scrise în braille sau cu caractere mărite și / sau la explicații înregistrate pe benzi audio (Hatwell, Martinez-Sarocchi, 2000; Gualandi și Secchi, 2000; Weisen, 1999).

În ceea privește publicul format din persoane cu deficiențe de vedere, mai întâi trebuie să se facă distincția între slab-văzători / ambliopi, care au resturi de vedere de diferite grade, și nevăzători. Apoi, nevăzătorii pot fi cu deficiență congenitală sau cu deficiența dobândită de timpuriu (între 0 și 6 ani) sau tardiv (la vârsta școlară mică sau mare, în tinerețe, la vârsta adultă). Trebuie luate în seamă și alte aspecte, precum nivelul de instrucție școlară, nivelul cultural, experiențele estetice.

La persoanele cu cecitate congenitală sau instaurată de timpuriu metodele și sistemele de reprezentare se structurează și se organizează într-o manieră originală, astfel încât fiecare încercare de căutare și găsire a unor noi informații necesită o anumită „traducere", pentru a construi un cod utilizabil în schimburile de informații cu văzătorii. Întâlnirea cu artele plastice tinde să se facă prin descoperirea, în mediul tactil, a unor calități legate de o plăcere senzorială sau chiar estetică. În cazul nevăzătorilor, astfel de plăceri senzorial-estetice au fost rezervate mai ales lumii sunetelor sau mirosurilor.

La persoanele cu cecitate dobândită, mai ales la vârsta adultă, prezentarea tactilă a operelor de artă poate corespunde unei simple redescoperiri a unor receptări sau experiențe anterioare produse prin modalități vizuale.

În prezent, s-a constatat că opțiunile teoretice și tehnicile ce decurg din ele, pe baza cărora se fundamentează elaborarea diferitelor producții editoriale în imagini tactile ale operelor de artă și diferitele propuneri muzeografice pentru accesul la cultură a nevăzătorilor, par a fi incompatibile. Aceste opțiuni și propuneri pot fi grupate în două catgorii: a) o categorie care privilegiază căutarea unei eficacități tactile informative într-un demers

educativ; b) o categorie de tehnici care respectă intenția artistului plastic de a produce emoții estetice și de a împărtăși cu receptorul emoțiile estetice.

Există, însă, multe rezerve privind posibilitatea nevăzătorilor de a accede la emoții estetice prin receptarea tactil-kinestezică a unor picturi transpuse în relief, în imagini tactile dar, totodată, se afirmă posibilitatea îmbogățirii cunoștințelor din domeniul istoriei artei, a caracteristicilor diferitelor curente artistice etc. prin parcurgerea albumelor care includ nu numai imagini tactile ale picturilor sau ale sculpturilor, ci și comentarii de specialitate scrise în braille sau imprimate pe benzi audio.

Vanbelle (1989), Hatwell și Sarocchi (2000, p. 269) subliniază faptul că, în opinia unor esteticieni, orice metodă susceptibilă de a face nevăzătorii să înțeleagă culorile sau conținutul unei picturi prezintă, cu siguranță, un cert interes, dar această tendință se înscrie în câmpul cultural al îmbogățirii cunoștințelor și nu în cel al experiențelor estetice. Pentru susținerea acestor afirmații, se amintește publicația *„Liège 92. Monet au bout des doigts"*, care demonstrează tendința autorilor de a oferi informații asupra conținutului *obiectiv* sau *funcțional* a ceea ce a fost pictat de Monet, și nu asupra operei picturale ca atare. După cum se procedează, în general, cu albumele de artă destinate nevăzătorilor, în care picturile sunt transpuse în imagini tactile, pentru fiecare pictură lectorul nevăzător dispune de două pagini. Pe pagina din stânga este o transcriere schematică în relief a picturii, prin codificare cu *texturi* care se raportează la *mediul reprezentat* (*striații* pentru *apa râurilor*, pentru *apa mării*; *cadrilaj* pentru *vegetație*; textură *netedă, lucioasă* pentru *lumină, aer, cer, reflectări)*. Pe altă pagină este un text în braille care conține fișa sintetică a picturii și o expunere succintă a ceea ce este reprezentat pe pagina din stânga. Cartea este însoțită de o casetă audio, nevăzătorul auzind numărul și denumirea fiecărei imagini tactile ce redă o pictură, precum și un comentariu asupra biografiei lui Monet. Dar credem că este bine să ne amintim de afirmația lui Degas (citat de Valéry, 1938, p. 129) care spunea că *„desenul nu este forma, ci este maniera de a vedea forma"*. Dacă suntem de acord cu această afirmație, atunci cu certitudine înseamnă că factura impresionistă a lui Monet, despre care se poate spune că redă maniera lui specifică de a vedea, exprimându-și anumite trăiri, idei și intenții estetice, scapă prezentărilor ilustrate în relief, prin imagini tactile, precum și comentariilor înregistrate pe casete audio.

Există, în schimb, și o altă opțiune de redare prin imagini tactile a unor picturi, menționată de Hatwell și Sarocchi (2000, p. 279). Astfel, se încearcă

să se respecte intenția artistului de exprimare a manierei sale de a vedea, de a percepe și de a trăi afectiv ceea ce pictează, precum și intenția de a împărți cu publicul receptor emoția estetică. Această opțiune pune pe prim plan dreptul accesului universal la artă, pentru toți oamenii. Dintre albumele de artă realizate pentru nevăzători, pe baza unei asemenea opțiuni se pot aminti: *Van Gogh* (Garrandès, 1986), *Cocteau envisage* (Garrandès, 1992) sau *Caresser Picasso* (Garrandès, 1990). În albumul *Van Gogh*, diferite suprafețe „tactile", diferite texturi, reprezintă o codificare a culorilor și a materialelor utilizate de artist, neinsistându-se atât de mult asupra a ceea ce este reprezentat prin pictură. Alegerea hârtiei gofrate și reproducerea exactă a traseelor în cazul lui *Picasso* sau al lui *Cocteau* fac din aceste albume speciale adevărate *„cărți-obiecte de artă"*, ce sunt propuse atât persoanelor nevăzătoare, cât și persoanelor văzătoare, care doresc să redescopere aceste tablouri pe cale tactil-kinestezică. Aceste albume sunt însoțite de texte metaforice – în braille pentru *Picasso*, sau pe bandă magnetică audio – citite de Jean Marais, pentru *Cocteau*.

În cadrul preocupărilor pentru accesul la cultură a persoanelor cu deficiențe vizuale merită să amintim impresionanta realizare a organizației nonprofit *„Art Education for the Blind"* din S.U.A., care a editat, în 1999, monumentala lucrare *Art History through Touch and Sound: A Multisensory Guide for the Blind and Visually Impaired*, care prezintă 600 ilustrații tactile. *The Building Blocks of Art*, *The Art of Ancien Egypt* și *European Mdernism:1900 – 1940* sunt primele trei volume dintr-o serie amplă, fiind rezultatul unei fructuoase colaborări între Muzeul de Artă Modernă din New York, Universitatea Drew din New Jersey și Departamentul de Istoria Artei de la Universitatea de Stat din Florida. În această impresionantă lucrare – după cum se exprimă Paula Terry, specialist în istoria artei – sunt încorporate rezultatele celor mai recente cercetari din domeniul științelor educației, psihologiei și istoriei artei. Volumul *European Modernism: 1900 – 1940* redă, printre altele, opere realizate de: Umberto Boccioni, Constantin Brâncuși, Le Corbusier, Salvador Dali, André Derain, Marcel Duchamp, Antonio Gaudi, Hector Guimard, Wassily Kandinski, Wilhem Lehmbruck, Jacques Lipchitz, Henri Matisse, Piet Mondrian, Pablo Picasso. Sunt redate fotografii color sau alb-negru însoțite de ilustrații tactile ale operelor de artă, de comentarii scrise cu litere mărite sau în braille, precum și de comentarii audio.

Spre exemplificare, redăm trei ilustrații tactile *(„diagrame tactile")*, realizate după: *Nude Descending a Staircase No. 2* (fig. 1), de Marcel

Duchamp, *Improvisation 28* (fig. 2), de Wassily Kandinsky și *Les Demoiselles d'Avignon* (fig. 3), de Pablo Picasso.



Fig. 1. Diagramă tactilă după *Nude Descending a Staircase No. 2* (reproducere cu acordul Optical Touch™, Publishers, New York).



Fig. 2. Diagramă tactilă după *Improvisation 28* de Wassily Kandinski (reproducere cu acordul Optical Touch™, Publishers, New York).



Fig. 3. Diagramă tactilă după *Les Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso (reproducere cu acordul Optical Touch™, Publishers, New York).

În privința unor albume de artă cu imagini tactile, sondajele efectuate de Hatwell și Sarocchi, în rândul unor nevăzători timpurii, evidențiază câteva inconveniente: a) aceste albume de artă nu sunt consultate cu eficiență de o persoană nevăzătoare decât în prezența și cu ajutorul unui văzător, care îi ghidează explorarea tactil-kinestezică a operei de artă redată în relief; b) utilizarea hârtiei gofrate reduce eficacitatea tactilă (mulți nevăzători spun că pe această hârtie nu pot citi braille-ul); c) absența comentariilor descriptive din unele albume îi lasă perplecși pe lectorii neavizați, iar non-stilizarea traseelor conduce la o înțelegere anevoioasă și limitată a picturilor redate prin imgini tactile.

2. „Vizite tactile" și ateliere pentru însușirea tehnicilor de explorare tactil-kinestezică a operelor de artă și a imaginilor tactile ale unor sculpturi sau picturi

2.1. Accesibiltatea deficienților de vedere la muzee în Franța

Direcția muzeelor din Franța a realizat o sinteză referitoare la istoricul inițiativelor și politicilor educaționale privind accesul la cultură a persoanelor cu diferite deficiențe, prin vizite la muzee, prin participarea la ateliere, la conferințe etc.

Astfel, între 1946 și 1979 s-au concretizat câteva inițiative dispersate. De exemplu, la Muzeul Luvru, la colecțiile egiptene, au avut loc primele vizite tactile, pentru grupuri mici de persoane cu deficiențe vizuale (circa 10 persoane într-un grup). Treptat, aceste vizite au cuprins și alte colecții de artă. În 1977 s-a creat o *expoziție* denumită *„mâinile care văd"*, destinată persoanelor nevăzătoare, în cadrul atelierului pentru copiii de la Centrul Pompidou. Această expoziție a devenit itinerantă în Franța și în alte țări europene. În 1979 s-a creat un spațiu special pentru deficienții de vedere la *Cité des Sciences et de l'Industrie* din Paris.

După 1980 politica educațională privind egalitatea acesului la cultură a persoanelor cu disabilități a devenit tot mai coerentă și mai eficientă. Menționăm, în continuare, cele mai importante acțiuni din cadrul acestei politici educaționale. În 1980 s-a creat Fondul de Intervenție Culturală, care a a reunit la Centrul Pompidou din Paris două mese rotunde privind practicile culturale ale nevăzătorilor și persoanelor cu deficiențe de auz. Începând din anul 1980 a început transcrierea în braille a unor broșuri în

care se prezintă muzeele naționale franceze. În 1981 se deschid primele expoziții tactile la muzeul Denon din Ch-lon-sur-SaÛne. În perioada 1982-1986 s-au creat expoziții tactile temporare la Paris, de către departamentul sculpturilor din muzeul Luvru la Palatul Tokyo, cu opere de artă din Evul Mediu, secolul XIV și secolul XIX. În 1988 au loc mai multe evenimente culturale, dintre care amintim câteva: Colocviul internațional *„Muzee deschise pentru toate simțurile"*, organizat la Paris, de Consiliul Național al Muzeelor; expoziția tactilă itinerantă *„Tissu-tact"*, organizată de mai multe muzee fanceze; declanșarea concursului pentru primirea persoanelor cu deficiențe vizuale în muzee. Începând din 1989, s-a mărit în mod progresiv accesibilitatea deficienților de vedere în spațiile muzeului Luvru.

După 1990 s-a conștientizat tot mai mult de către autoritățile franceze și de către personalul din muzee necesitatea accesului la cultură a persoanelor cu deficiențe. O anchetă referitoare la „muzeele fără exclusivitate" din 1992 a scos în evidența faptul că 24 de muzee primesc vizitatori cu deficiențe vizuale, pentru ca o nouă anchetă, din anul 1996, să demonstreze accesul tot mai larg la muzee a persoanelor cu deficiențe de vedere, astfel încât 117 muzee au avut vizitatori nevăzători și slab-văzători. În anul 2000 numărul unor astfel de muzee din Franța a ajuns la 127, dintre care un număr de 124 au dispozitive speciale pentru facilitarea vizitelor realizate de persoanele cu deficiențe vizuale.

Începând din 1991 s-au organizat stagii de formare pentru personalul din serviciile culturale ale muzeelor, în colaborare cu Școala Națională a Patrimoniului, iar în 1992 s-a editat și difuzat manualul *„Muzeele pentru toți"*, referitor la accesul la muzee a persoanelor cu disabilități, destinat profesioniștilor din muzee. În 1992 au avut loc și alte acțiuni destinate accesului la muzee a deficienților de vedere: s-a publicat o listă în braille cu 2o de muzee care primesc persoane cu deficiențe vizuale; a apărut cartea cu imagini în relief a unor desene și picturi ale lui Picasso, editată de Muzeul Picasso în parteneriat cu Reuniunea Muzeelor Naționale și cu Fundația Franței; totodată, Reuniunea Națională a Muzeelor a hotărât asigurarea gratuității pentru intrarea în muzee a persoanelor cu disabilități, posesoare a unui certificat de invaliditate, și a însoțitorilor acestora, precum și un tarif redus pentru vizitele-conferințe, la 34 de muzee naționale. În 1994 apare o nouă ediție în braille cu lista muzeelor accesibile deficienților de vedere.

În 1995 s-a desfăşurat *cercetarea-acţiune*, Toulouse/Barcelona cu tema: *„Cecitatea şi experienţa estetică"*, prin colaborarea unor muzee, instituţii pentru deficienţii de vedere şi universităţi. Tot în 1995 s-a deschis la muzeul Luvru spaţiul tactil în cadrul departamentului de sculpturi, iar la muzeele din zona Nord-Pas-de-Calais s-a creat o reţea de muzee care a organizat vizite tactile în colecţiile de sculpturi.

Anchetele întreprinse pe plan european privind accesul la muzee a persoanelor cu deficienţe de vedere au surprins următoarele probleme esenţiale: a) noţiunea de *accesibilitate* evocă mai ales un ansamblu de *dispozitive tehnice specifice diferitelor deficienţe*, care să faciliteze accesul la muzee şi desfăşurarea vizitelor, participarea la ateliere, la conferinţe etc.; b) *accesibilitatea* implică şi o *dimensiune simbolică* fundamentală, care se referă la recunoaşterea existenţei persoanelor cu disabilităţi şi a drepturilor fundamentale al acestora, afirmându-se importanţa şi valoarea participării lor sociale; c) ideea *necesităţii confortului* în muzee, care se impune a fi mereu îmbunătăţit; d) ideea *aportului cultural al accesibilităţii* se referă la faptul că personalul din muzee recunoaşte dreptul persoanelor cu disabilităţi de a avea acces la patrimoniul cultural comun, dar şi a faptului că pentru aceasta se impune un demers psihopedagogic şi metodic, de nuanţă specifică, al vizitelor, atelierelor, conferinţelor etc; de asemenea, se impune o reînnoire a temelor acestor activităţi muzeale.

Muzeele trebuie să ofere deficienţilor de vedere, ca şi altor persoane cu cerinţe speciale datorate unor disabilităţi, cele mai bune condiţii de primire şi de efectuare a activităţilor (vizite, ateliere, conferinţe), pentru a facilita întâlnirea cu operele de artă, perceperea şi înţelegerea mesajelor acestora, oferindu-se momente de plăcere şi de schimburi de opini, de aprecieri cu alte persoane (cu deficienţe sau valide). Deci, trebuie să se creeze un confort fizic, ergonomic şi psihic (intelectual şi afectiv), distingându-se trei momente-cheie: invitarea la muzeu, sosirea la muzeu şi vizita propriu-zisă.

Personalul din muzee este conştient de ameliorările care trebuie aduse pentru sporirea gradului de acces la cultură a deficienţilor de vedere, astfel încât să se îmbunătăţească toate aspectele ergonomice legate de intrarea în muzee, de luminarea adecvată a spaţiilor, utilizarea indicatoarelor în braille, optimizarea funcţionalităţii spaţiilor de repaus, a îmbunătăţirea acusticii din sălile destinate vizitelor tactile, expoziţiilor, atelierelor şi conferinţelor.

Diferite anchete au scos în evidenţă doleanţele persoanelor cu deficienţe de vedere, ca şi cele ale altor persoane cu disabilităţi de alte genuri (deficienţi

de auz, deficienţi motor etc). Astfel, în 1992, *Departamentul pentru public al Direcţiei Muzeelor din Franţa* a lansat o anchetă privind accesibilitatea persoanelor cu disabilităţi la instituţiile muzeale, chestionarul fiind destinat unui număr de 15oo de muzee. Participarea la această anchetă a fost de trei ori mai mare decât la ancheta precedentă din 1989, ceea ce demonstrează sporirea interesului personalului din muzee faţă a accesul la cultură a persoanelor cu disabilităţi, problematică atât de complexă şi de importată pentru sporiurea calităţii vieţii acestora.

Eşantionul muzeelor a fost ales după două criterii: a) numărul mediu de vizitatori valizi şi cu disabilităţi dintr-un an (sub 10.000 de vizitatori, între 10.000 şi 25.000 şi peste 5.000 de vizitatori); b) orientarea şi specificul colecţiilor muzeale: arte frumoase, istorie, arheologie, etnografie, istorie naturală, ştiinţă şi tehnică.

În tabelul I sintetizăm câteva rezultate ale unei investigaţii privind facilităţile şi ajutoarele specifice acordate persoanelor cu deficienţe vizuale în cadrul vizitelor la muzee, datele fiind preluate dintr-o anchetă realizată în 1995 de Direcţia Muzeelor din Franţa.

Instrumentele de mediere	Există servicii şi instrumente specifice (%)	Nu există, dar se preconizează realizarea lor (%)	Numărul muzeelor
Un plan al muzeului cu indicarea facilităţilor	8	70	22
Vizite ghidate, vizite tactile comentate	3	36	61
Ateliere specifice: vizite şi ateliere tactile.	17	45.5	37
Posibilitatea de explorare tactilă a:			
- operelor originale	16	30	54
- mulajelor operelor	7	38	55
- machetelor manipulabile	7	35	58
Documente specifice cu caractere mărite	11.5	75.5	13
- de informare	6.5	69	24
- acompaniatoare, explicative	5	64	31
- un catalog	5	44	51
- alte documente	2.9	30	67
Documente în braille	7	61	32
- de informare	4	58	38
- de acompaniere, explicative	3	51	46
- un catalog	3	39	58
- alte documente	3	29.5	67

Tabelul I

Repartiţia muzeelor în funcţie de serviciile şi instrumentele de mediere oferite persoanelor cu deficienţe vizuale (nevăzători ***şi slab-văzători)***

(Direcţia Muzeelor din Franţa, 1995)

2.1.1. Vizite tactile şi ateliere de modelaj la Muzeul Rodin

Pentru a ilustra utilitatea atelierelor destinate învăţării tehnicilor de explorare tactil-kinestezică a unor sculpturi şi realizarea de către subiecţii deficienţi vizuali a unor produse de nuanţă artistică prin modelaj, redăm esenţa unor experienţe realizate la Muzeul Rodin, în cadrul unui proiect pedagogic comun cu I.N.J.A. din Paris, privind accesul la muzee a elevilor nevăzători şi slab-văzători. Astfel, François (1998, p. 129) arată că după anul 1990, Muzeul Rodin a organizat „vizite tactile" pentru elevi şi adulţi nevăzători, în zilele de luni, când muzeul era închis pentru publicul larg. În acest cadru s-a derulat şi proiectul „clasă-sculptură", care viza cicluri de „vizite tactile" şi ateliere de modelaj, iniţiind elevii deficienţi vizuali în domeniul principiilor fundamentale ale sculpturii (noţiuni referitoare la echilibru, proporţii şi compoziţie). Aceste cicluri se derulau pe parcursul a cinci şedinţe pentru fiecare clasă , analizându-se progresiv expresiile feţelor, poziţia şi mişcarea corpului şi compoziţia grupurilor sculptate. Trei dintre aceste şedinţe au fost urmate de activităţi de modelaj într-un atelier din cadrul muzeului. Animatorii plasticieni din muzeu ofereau elevilor informaţii referitoare la istoricul şi tehnica sculpturilor, precum şi la diversele aspecte istoriei artei, ale curentelor artistice, informaţii generale despre artă etc.

Redăm, în continuare, esenţa derulării proiectului în cadrul celor cinci şedinţe.

a) Prima şedinţă a constat în *evocarea marilor etape ale istoriei sculpturii*, pornind de la mulajele prezente la I.N.J.A. Astfel, după prezentatrea elevilor şi animatorilor plasticieni, s-a trecut la prezentarea istorică a operelor şi la *iniţierea fiecărui elev în explorarea tactil-kinestezică a unei sculpturi*.

b) A doua şedinţa a avut ca obiectiv *cunoaşterea generală de către elevi a muzeului şi a operei lui Rodin*, iniţiindu-i în explorarea tactilă sculpturilor din bronz, selectându-se 6 – 8 opere. S-a prezentat, mai întâi, hotelul Biron, pe baza unui discurs tactil şi a reperării localizării în spaţiu. Apoi s-a insistat asupra faptului că „vizitele tactile" trebuie să corespundă unei logici a parcursului muzeal, care este necesară pentru a permite descoperirea şi înţelegerea operei. Au fost antrenate procedeele specifice explorării tactil-kinestezice bustului sculpturilor, a corpului în întregime şi apoi a grupului sculptat. Printre operele explorate tactil–kinestezic au

fost: *Jean-Baptiste Rodin* (tatăl sculptorului), *Eustache de St. Pierre* (studiu), *Gânditorul*.

c) A treia şedinţă din cadrul „viziteiei tactile" a avut ca scop *descoperirea de către elevi a expresiior feţelor*, prin studierea câtorva busturi, precum: *Jean-Baptiste Rodin*, *Mignon*, *Capul sfântului Ioan Botezătorul*, *Strigătul*.

d) A patra şedintă a constat în explorarea tactil-kinestezică a corpului în întregime şi a operelor fragmenate, urmărindu-se *descoperirea de către elevi a proporţiilor şi echilibrului corpurilor umane sculptate şi a faptului că, în fapt, corpul este un alt vector al exprimării sentimentelor*. Pentru aceasta s-au explorat tactil: *Toaleta lui Venus*, *Martirul*, *Gânditorul*, *Jean d'Aire (studiu)* şi alte sculpturi. Pornind de la explorarea tactil-kinestezică a unor asemenea sculpturi, această şedinţă s-a axat pe studierea operelor cu scopul de a se analiza diferite poziţii ale corpurilor şi ale diverselor părţi ale corpurilor. Astfel s-a urmărit:

- recunoaşterea tactilă a axelor de reper pe întregul corp;
- analiza poziţiei corpului , evocându-se poziţiile corpurilor din sculpturile clasice, comparativ cu cele din perioada Renaşterii (de exemplu „Sclavul" de Michel Angelo, care este accesibil în spaţiul tactil din Muzeul Luvru).
- noţiunea de echilibru în raport cu poziţia corpului, elevii urmând să înţeleagă cum se realizează echilibrul corpului prin punctul sau punctele de sprijin,
- descoperirea repartizării volumelor şi noţiunea de contrablansare, pentru păstrarea echilibrului;
- găsirea centrului de gravitaţie şi importanţa piciorului de sprijin;
- problemele de echilibru, importanţa armăturii;
- rolul soclului ca punct de sprijin;
- descoperirea şi simţirea tensiunilor, a torsiunilor corpului, pentru a înţelege cum exprimă Rodin un sentiment, o acţiune în curs de desfăşurare, elevii interpretând mişcarea, semnificaţia unei poziţii, a unei atitudini.

Pe parcursul realizării de căre elevi a unor sculpturi din lut, prin activităţile şi exerciţiile din atelierul de modelaj se urmăresc, de asemenea, şi o parte dintre obiectivele menţionate mai sus.

e) În cadrul celei de a cincea şedinţe, în maximum 30 de minute, trebuie să se realizeze de către fiecare elev recunoaşterea tactil-kinestezic

al unei opere pe care a ales-o, studiind cu animatorui principiile sculpturii respective. Acest obiectiv se urmăreşte şi în cadrul atelierului de modelaj.

Însuşirea unor procedee de recunoaştere tactilă s-a dovedit posibilă şi foarte utilă pentru elevii nevăzători. Această recunoaştere a formelor geometrice, a volumelor prin simţul tactil-kinestezic permite o mai bună memorare a senzaţiilor trăite pe parcursul explorării sculpturilor, ceea ce se concretizează apoi în desfăşurarea cu succes a activităţilor de modelaj în lut.

2.1.2. Spaţiul tactil şi atelierele destinate deficienţilor vizuali la Muzeul Luvru

Prin crearea *„spaţiului tactil"*, prin vizite şi prin atelierele destinate deficienţilor vizuali în cadrul Muzeului Luvru se urmăreşte lărgirea accesului la cultură a acestor persoane. Colecţiile permanente şi expoziţiile temporare sunt accesibile slab-văzătorilor , intrarea fiind liberă pentru aceştia şi pentru însoţitor. Vizitele sunt organizate pentru grupuri mici, în zilele de marţi, când muzeul este închis pentru marele public.

Spaţiul tactil este organizat în departamentul sculpturilor din aria Denon , prin oferirea spre explorare tactil-kinestezică a unui număr de douăzeci de mulaje ale unora dintre cele mai celebre opere sculpturale franceze şi italiene din cadrul muzeului Luvru, opere realizate în secolele XI- XIX. Menţionăm câteva dintre acestea: *„Sfântul Mihail doborând dragonul"* (Bourgogne, secolul XII, originalul în piatră); *„Fecioara şi pruncul "* (Ile-de-France, secolul XIV, originalul în marmoră); *„Charles V, regele Franţei"* (Ile-de-France, secolul XIV, originalul în piatră); *„Sclav rebel"* de Michel-Angelo (Italia, Roma, secolul XVI, originalul în marmoră) ; *„Jaguar devorând un iepure"* de Antoine-Louis Barye (Franţa, secolul XIX, originalul în bronz).

Persoanelor nevăzătoare li se pun la dispoziţie, spre a fi explorate tactil, eşantioane din materialul din care sunt realizate sculpturile originale, precum şi dosare cu douăzeci de fişe de prezentare a sculpturilor, scrise în braille sau cu caractere mărite. Fiecare fişă conţine o descriere a operei, punând accent pe aspecte cele mai semnificative ale acesteia, urmată de scurte note referitoare la plasarea

operei în contextul istoric, subliniindu-se importanţa ei pentru istoria artei. De asemenea, nevăzătorilor li se oferă şi un audio-ghid cu claviatura în braille, dându-le , astfel, posibilitatea audierii comentariilor asupra operelor explorate tactil.

Serviciul cultural din Muzeu Luvru organizează, în plus, vizite şi ateliere pedagogice specializate pentru persoanele care doresc să dobândească o mai bună cunoaştere a operelor şi a tehnicilor de realizare a acestora.

2.3. Servicii educative în muzeele din Belgia

Începând din anul 1970, *Muzeul regal de Artă şi Istorie* din Bruxelles a lansat în cadrul serviciilor educative aşa-numitul *„Muzeu pentu nevăzători"*. Spaţiul *Muzeului pentru nevăzători*, în care sunt expoziţii temporare, este accesibil tuturor vizitatorilor. Primirea în muzeu a vizitatorilor nevăzători şi slab-văzători a suscitat un real interes, atât din partea personalului educativ, cât şi a celui ştiinţific (Vonbeveron, 2000).

Pentru o mai bună organizare a activităţilor, mai ales a vizitelor tactile, s-a constatat că este mai indicat să se repartizeze vizitatorii în raport cu gradul şi cu specificul deficienţei vizuale, colaborându-se cu însoţitorii acestora. Este important să se cunoască tipul vederii slabe (vedere tubulară, datorată glaucomului, vedere „ceţoasă", datorată cataractei etc.), iar în cazul nevăzătorilor – dacă este vorba de cecitate congenitală sau dobândită. Toate aceste informaţii permit să se adapteze comentariile şi modalităţile de explorare a operelor de artă şi altor obiecte din muzeu, pentru ca fiecare vizitator să le descopere în ritmul său propriu. Această flexibilitate şi contactul direct care se stabileşte cu ghidul, recunoaşterea vocii acestuia, de la o expoziţie la alta, erau preferate comentariilor preînregistrate pe bandă magnetică.

Serviciile educative şi culturale francofone şi neerlandeze din cadrul muzeului organizează în fiecare an expoziţii temporare, cu durata de câteva luni, organizează vizite tactile, ateliere şi conferinţe. Independent de expoziţiile temporare au fost amenajate două spaţii speciale în cadrul colecţiilor permanente cu obiecte din India şi din Orientul Apropiat.

Dintre expoziţiile organizate la *Muzeul pentru nevăzători*, începând din 1970, amintim: „Arta pentru nevăzători" (1970); „Animalele în artă" (1973); „Imaginea lui Budha"(1979)); „Catedrala" (1981); „Trilogia femeii" (1982); „Imagini ale divinităţilor hinduse" (1985); „Animal sacru, animal

simbol"(1986); „Insula Paştelui - o enigmă" (1989); „Rimambelle. Copilul în artă şi în tradiţiile populare"(1990); „Arta stepelor" (1991); „Netzuke. O Japonie în miniatură" (1995, 1996); „Galo-romanii în Belgia" (1997); „Drumul cristalului: Vase şi sculpturi din perioada 1950-1980" (1998); „Din Orient spre Occident. Excursii pe drumul mătăsii"(1999).

Pentru vizitele la expoziţiile temporare, în decurs de un an, serviciul educativ francofon organizează aproximativ 50 de vizite, ceea ce înseamnă că la muzeu vin circa 2oo de vizitatori cu deficienţe vizuale, echipa ghizilor rezervându-şi pentru acest tip de vizite 25 de zile. Activitatea se organizează şi se desfăşoară inclusiv pentru o singură persoană, dar cel mai adesea pentru grupe mici, formate din patru sau cinci persoane. Pentru facilitarea înţelegerii obiectelor percepute de persoanele cu deficienţe vizuale şi a explicaţiilor oferite de ghid, se poate recurge la machete, mulaje, planşe în relief realizate după procedeul Minolta, înregistări sonore etc. Obiectele de mici dimensiuni sau cele foarte valoroase, aflate în vitrine, sunt puse pe o masă spre a fi explorate tactil-kinestezic de grupuri mici, formate din trei până la cinci persoane. Operele de dimensiuni mari sunt prezentate în diferitele săli ale muzeului, având etichete scrise în braille. Pentru slab-văzători sunt puse la dispoziţie lupe. Problemele care s-au pus şi continuă să se pună vizează: operele care trebuie selectate pentru explorare; materialul didactic complementar; mijloacele de mediere necesare; amenajarea spaţiilor muzeale.

Explorarea directă tactil-kinestezică este permisă pentru unele piese din Egipt, mobilierul din secolul al XV-lea şi al XVI-lea, ceramicile europene etc. Conservarea patrimoniului necesită o atingere sensibilă şi limitată a operelor, explorarea tacti-kinestezică şi manipularea acestora fiind rezervată doar persoanelor cu deficienţe vizuale, în special nevăzătorilor. Toate piesele policrome, cele din pietre poroase, din lemn fragil sunt excluse de la explorarea tactil-kinestezică, pentru a se putea conserva în bune condiţiuni.

Un criteriu important al selectării operelor care sunt explorate tactil-kinestezic este „lizibilitatea tactilă" a acestora. Un prim aspect îl reprezintă dimensiunile operei. Vizitatorul nevăzător trebuie să poată descoperi opera atât global, cât şi în detaliu, stând într-o poziţie confortabilă. Se exclud, deci, operele foarte mari sau foarte mici dacă nu i se oferă vizitatorului posibilitatea unei descoperiri tactil-kinestezice progresive a mărimii reale a obiectului, făcând apel la secvenţe exploratorii intermediare.

Etapele intermediare propuse pentru descoperirea unei opere impun apelarea la un material didactic specific (machete, mulaje, imagini tactile), precum şi la o documentare anexată tematicii vizitei, documentare ce rezidă în cataloage şi etichete în braille sau cu caractere mărite, casete audio etc.

Prin vizitarea expoziţiilor, persoanele cu deficienţe de vedere iau cunoştinţă despre două metode fundamentale de creare a unei opere sculpturale în trei dimensiuni: a) realizarea operei dintr-un bloc de piatră, marmoră sau lemn în mărime naturală; b) elaborarea prin diferite tehnici a unei forme dintr-un material maleabil, cum ar fi lutul sau diferite metale.

După ce constată că este achiziţionată cunoaşterea materialelor, cei care organizează expoziţiile se orientează spre teme specifice istoriei artei, în derularea cronologică şi în diversitatea sa geografică. Astfel, de exemplu, în acest mod a fost organizată expoziţia *„Feţele care vorbesc"*. Studierea feţei apare, în acelaşi timp, ca o sinteză a obiectivelor din unele expoziţii precedente, deoarece toate materialele erau asemănătoare, şi ca o nouă modalitate exploratorie pentru abordarea antropologică, sociologică şi psihologică a formelor Această abordare complexă este posibilă deoarece faţa umană este prezentată în diversitatea sa geografică, precum şi în evoluţia sa istorică, muzeul dispunând de şaizeci de opere de pe cinci continente. Cu această ocazie, vizitatorii au avut prilejul să compare concepţiile plastice ale marilor civilizaţii ale lumii: din Egipt până în Extremul Orient, trecând prin etapa greco-romană care a a pus accentul pe „gramatica portretului realist şi umanist", în timp ce de la America precolumbiană până la Africa şi Oceania „portretul se dezarticulează pentru a se îmbogăţi cu simboluri sau cu ritualuri" (Ruyssinck, 1989). Prin maniera de realizare a feţelor umane se exprimă o atitudine faţă de zeităţi, faţă de moarte, faţă de societate.

Tot o abordare complexă, istorică, antropologică, sociologică, psihologică şi estetică s-a realizat şi cu prilejul expoziţiei *„Trilogia Femeii"(1982)*. Expoziţia a avut ca scop reliefarea diverselor reprezentări plastice ale femeii şi analiza evoluţiei acestora, atât pe plan estetic, cât şi pe plan istoric, în legătură cu diferitele statusuri şi roluri sociale pe care le-a avut femeia, din preistorie până în zilele noastre. Expoziţia a căutat să ilustreze trei funcţii majore care decurg mai ales din particularităţile biologico-morfologice ale femeii: femeia mamă, femeia curtezană şi femeia ca individ. Din negura vremurilor, femeia simboliza fecunditatea, ca

mărturie fiind accentuarea șoldurilor și a sânilor – ca simboluri ale acestei fecundități. Operele realizate în Grecia, în care este redată femeia, în mare parte pun accentul pe contrastul dintre această ființă care este privită ca fiind „sexul slab" și bărbat, care este redat ca reprezentant al unei societăți în care acesta are statusuri și roluri sociale dominante. Dar creațiile plastice din Grecia exprimă și lungul drum parcurs de femeie pentru dobândirea unor drepturi. Ilustrat în artă, acest drum este redat prin accesul tot mai evident al corpului femeii la conceptul de frumusețe plastică, rezervat mult timp bărbatului. Corpul feminin simbolizează tot mai frecvent și mai relevant delicatețea, suplețea, bogăția stărilor afective, în timp ce redarea plastică a corpului masculin exprimă noțiunea de forță, tensiune musculară, nervozitate.

Vizitele ghidate sunt concepute astfel încât un animator să ia în grijă un grup mic, de aproximativ cinci persoane, astfel încât cu prilejul fiecărei vizite persoanele cu deficiențe de vedere să obțină un maximum de beneficiu din descoperirea operelor de artă.

Ghidul conduce nevăzătorii de la un obiect la altul, dând explicațiile necesare. Pentru a conduce explorarea tactil-kinestezică, ghidul va utiliza noțiuni spațiale ca „la stânga, la dreapta, înainte, înapoi, sus, jos" Se va insista asupra necesității ca mai întâi să se exploreze global obiectul de artă și apoi pe detalii, propunându-se o explorare continuă a obiectului. Vizitele tactile cer din partea nevăzătorilor o concentrare a atenției. Unele persoane invocă limitele capacităților proprii de explorare tactil-kinestezică, manifestând o stare de oboseală.Pentru evitarea acesteia se recomandă să nu se exploreze prea multe obiecte în cadrul unei singure vizite tactile și, de asemenea, să nu existe o monotonie a suprafețelor și a materialelor. Pentru a se face apel la memoria senzorială, dacă tema vizitei tactile permite, se va relua explorarea unui obiect expus în vizita anterioară.

O dificultate a realizării cu succes a vizitelor tactile constă în lentoarea explorării, precum și în absența cunoștințelor de istoria artei pentru cea mai mare parte a vizitatorilor, deci în absența referințelor necesare înțelegerii mesajului cognitiv și emoțional-estetic al operelor.

Experiența dobândită a arătat că spațiul sălilor în care se amplasează expozițiile are o mare importanță pentru buna desfășurare a vizitelor. Persoanele cu deficiențe de vedere apreciază modul de expunere a obiectelor în cadrul respectivelor spații muzeale. De asemenea, aceste persoane sunt

sensibile la calitatea prezentării obiectelor de către ghid. S-a constatat că vizitele efectuate cu slab-văzătorii pot fi, adesea, derutante pentru ghid. Pentru acesta este dificil să știe ceea ce realmente au perceput slab-văzătorii și în ce condiții ar percepe mai bine obiectele explorate prin punerea în lucru a resturilor de vedere de care acești subiecți dispun. Mai ales la începutul vizitelor, unii slab-văzători refuză să apeleze și la explorarea tactil-kinestezică a obiectelor, pentru a-și completa informațiile culese pe cale vizuală.

2.4. Experiențe italiene privind accesul la muzee a persoanelor cu deficiențe vizuale

Dintre experiențele italiene destinate accesului la muzee a persoanelor cu deficiențe vizuale amintim : Muzeul tactil de pictură antică și modernă „ANTEROS" din cadrul Institutului pentru nevăzători „Francesco Cavazza" din Bologna; vizitele tactile din cadrul unor muzee precum Muzeul „Homer" din Ancona și muzeul „Egizio" din Torino; inițiativele demarate în Torino de Asociația „Tactile Vision Onlus"; proiectul „Veneția pentru toți".

a) Muzeul „Anteros" din cadrul Institutului pentru nevăzători „Francesco Cavazza" din Bologna a pus la dispoziția nevăzătorilor itinerarii didactice, prin vizite tactile, pentru cunoașterea unor picturi antice și moderne. Pentru perceperea tactil-kinestezică a picturilor s-a realizat, prin tehnici speciale, redarea acestora prin basoreliefuri tridimensionale. Redarea prin basoreliefuri a picturilor permite nevăzătorilor ca prin explorarea tactilă să realizeze o bună percepție a formelor, fără să se piardă viziunea de ansamblu. Pentu fiecare operă este prevăzută o explorare dirijată, astfel încât să îi permită nevăzătorului să înțeleagă sensul, semnificația elementelor componente ale picturii. Astfel, există și posibilitatea sesizării valorii estetice a diferitelor părți componente ale picturii reproduse prin basorelief, punându-se accent pe capacitățile integrative și pe imaginația persoanelor nevăzătoare.

b)Muzeul tactil „Homer" din Ancona are trei colecții: una care conține reproduceri în gips ale celor mai celebre sculpturi din toate timpurile; o altă colecție cuprinde opere originale ale unor artiști contemporani, iar a treia conține modele ale unor opere arhitecturale, ușor accesibile pe baza simțului tactil-kinestezic. Muzeul este prevăzut cu un sistem de orientare sonoră, pentru a permite nevăzătorilor să efectueze vizite autonome, în grup sau

individual. În medie, într-un an sunt 3.000 de vizitatori deficienți de vedere. Responsabilii muzeului au încercat să facă posibile în mai mare măsură vizitele individuale, pentru că cele în grup sunt, în general, rapide și superficiale.

c) Muzeul „Egizio" din Torino oferă publicului o colecție de mare interes privind arta și civilizația egiptenilor antici. Primele inițiative referitoare la accesul nevăzătorilor la statui din Egiptul antic datează din 1988, când s-a inaugurat un itinerar tactil, însoțit de o carte cu imagini tactile (desene în relief), realizate pe hârtie cu microcapsule, ale fiecăreia dintre statuile care puteau fi explorate tactil-kinestezic. De asemenea, li se pun la dispoziție informații înregistrate pe casetă audio, despre statuile respective. Nevăzătorii pot explora individual sau în grup circa 10 statui, fiind conduși de muzeografi specializați pentru vizitele tactile, care îi ajută să exploreze tactil-kinestezic părțile din statui care au maximă valoare informaționanlă și le dau explicațiile necesare.

d) Proiectul „Veneția pentru toți" a pornit de la ideea ca Veneția, un adevărat oraș-muzeu, cu numeroase edificii cultural-artistice, să poată fi vizitată și de persoanele cu disabilități, inclusiv de cei cu deficiențe vizuale. Pentru aceștia din urmă au fost realizate cărți cu desene în relief, reprezentând diferite zone ale Veneției, cărți ce se pot procura de la Agențiile de turism. De asemenea, s-a asigurat accesul la cele mai renumite muzee, prin vizite tactile, ateliere și conferințe destinate nevăzătorilor și slab-văzătorilor.

3. Perceperea și reprezentarea mintală a sculpturilor de către persoanele cu deficiențe vizuale

Vederea și simțul tactil-kinestezic joacă un rol important în interacțiunea omului cu lumea exterioară și în cunoașterea acesteia. Modalitatea vizuală de receptare a informațiilor îi permite persoanei să își reprezinte direct și global mediul apropiat și cel îndepărtat. Privată de vedere, persoana nevăzătoare recurge în mod preponderent la modalitatea tactil-kinestezică pentru receptarea informațiilor despre mediul înconjurător. Această modalitate de receptare este mai lentă decât cea vizuală și aduce informații parcelare, relativ separate despre obiecte și dintr-un câmp perceptiv limitat. Transferurile intermodale, care implică și văzul, au un rol adaptativ major, căci ele permit o învățare mai eficientă, mai economică, și asigură o

cunoaștere coerentă și unificată a lumii. În absența vederii, transferurile intermodale sunt limitate și, adesea, mai puțin eficiente (Hatwell, 1996, Portalier, 1999). Persoanele cu cecitate congenitală sau dobândită timpuriu fac apel la alte căi pentru a ajunge la aceeași organizare spațială ca persoanele văzătoare. Construirea relațiilor spațiale ale unui obiect, în absența vederii, presupune punerea în lucru a unor mecanisme distincte, bazate pe tratarea informațiilor culese pe cale tactil-kinestezică din mediul apropiat și pe cale auditivă – din mediul îndepărtat. Pentru coordonarea informațiilor culese tactil-kinestezic, persoanele nevăzătoare trebuie să facă apel la învățarea verbală pentru a surprinde și a înțelege relațiile spațiale și chiar pentru identificarea unor obiecte (Martinez-Sarocchi, 1998). Persoana nevăzătoare este obligată să desfășoare o activitate mintală laborioasă pentru a reconstrui, pe cale tactil-kinestezică, puțin câte puțin, imaginea perceptivă. În pofida caracterului său secvențial, explorarea tactil-kinestezică îi poate permite nevăzătorului să obțină reprezentări mintale relativ adecvate, grație punerii în lucru a unor tehnici și strategii specifice de învățare. Dar, persoanele nevăzătoare au nevoie de referințe verbale pentru a se orienta în explorarea tactil-kinestezică și pentru a-și forma reprezentări despre obiectul perceput prin această modalitate.

Accesibilitatea materială a ***sculpturilor***, în general a operelor tridimensionale, ne-ar putea face să credem că prezentarea lor pentru a fi percepute de nevăzători nu ar necesita nici o adaptare specială. Dar practicile muzeale de acest gen au evidențiat două categorii mari de probleme: unele puse de sculptori, de muzeografi, de responsabilii cu conservarea operelor, iar alte probleme puse de nevăzătorii înșiși. Hatwell și Sarocchi (2000) au realizat o sinteză a acestor probleme. Pe cele mai importante le prezentăm în cele ce urmează.

A)Probleme ridicate de sculptori, de muzeografi și de responsabilii cu conservarea sculpturilor.

Unii sculptori sunt reticenți în a lăsa operele lor să-și piardă din ceea ce lumina aduce în plus perceperii creațiilor lor. În acest sens, menționăm, de exemplu, limitarea evidentă a receptării mesajului și a emoției estetice prin perceperea tactil-kinestezică a unei sculpturi ca ***„Zbor – spațiu și lumină"*** (fig. 4), realizată de Constantin Lucaci. Această sculptură este concepută pentru un „art-spectacol", deoarece „captează și redă într-un mod capricios

lumina, antrenând-o într-un sistem general de mișcare" (Rus, 2000). Același gen de limitări în receptarea anumitor semnificații și în trăirea unei autentice emoții estetice le găsim și în cazul sculpturii *„Studenta"* (fig. 5), a renumitului artist Ion Vlasiu, „operă modelată cu delicatețe pe care alunecă lumina, descoperind sufletul sensibil al unei fete" (Lăptoiu, 1974).

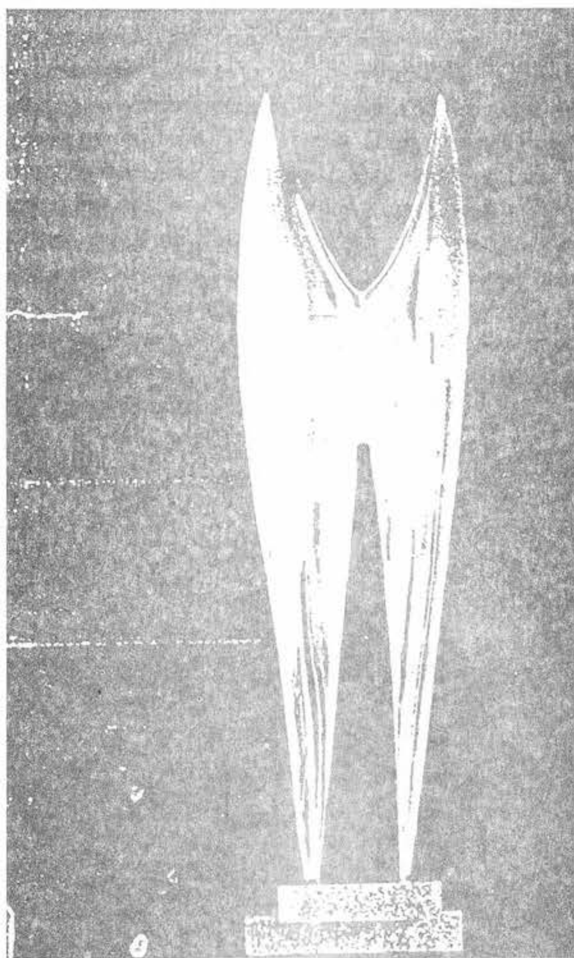


Fig. 4. Constantin Lucaci, *Zbor – spațiu și lumină.*



Fig. 5. Ion Vlasiu, *Studenta.*

Responsabilii cu patrimoniul şi conservarea operelor de artă consideră că pentru o mare parte din sculpturi, datorită caracteristicilor materialului din care sunt realizate, există pericolul alterării prin explorarea tactilă, datorită efectelor transpiraţiei. Reticenţele respective au condus la găsirea unor soluţii, astfel încât şi nevăzătorii să aibă acces la operele sculpturale. Dintre acestea le amintim pe cele mai uzuale. Astfel, mai ales în unele muzee regionale (zonale), cum ar fi muzeele etnografice, s-au propus itinerarii speciale, jalonate prin ghiduri în braille pentru nevăzători sau scrise cu caractere mărite pentru slab-văzători. Dar, totodată, au fost amenajate şi aşa-numite „spaţii tactile", respectiv săli speciale pentru nevăzători şi slab-văzători, în numeroase muzee de artă, precum: Muzeul Metropolitan, Muzeul Luvru, Muzeul Rodin, Muzeul Regal din Bruxelles, Muzeul Ciudad din Barcelona, Muzeul de Egiptologie din Torino, Muzeul Anteros din Bologna, Muzeul Omero din Ancona, „British Museum" din Londra, Muzeul Memorial Regal Albert din Exeter, Muzeul Naţional din Scoţia etc. În unele dintre muzee, cum este, de exemplu, Muzeul de Egiptologie din Torino, accesul nevăzătorilor la cunoaşterea sculpturilor este direct, permiţându-li-se explorarea tactil-kinestezică a acestora, în original, dar în alte muzee sunt explorate tactil cópii (mulaje) ale operelor originale, realizate din gips sau răşini speciale (de exemplu, mulaje după unele sculpturi celebre, la Muzeul Luvru sau după „Frizele din Parthenon", la British Museum). Informaţiile culese de nevăzători prin explorarea tactil-kinestezică a acestor produse sculpturale sunt completate de cele obţinute, pentru fiecare operă, prin intermediul comentariilor din ghidurile scrise în braille sau cu caractere mărite, precum şi prin comentariile audio, receptate prin căşti. În alte cazuri, precum al „Frizelor din Parthenon", explorarea reproducerilor acestora se poate realiza alternativ cu explorarea imaginilor tactile ale fiecărei frize, în care se redau elementele cu maximă valoare informaţională, cu comentarii scrise în braille. Imaginile tactile şi comentariile facilitează receptarea mai adecvată a fiecărei copii a frizelor.

B) Probleme referitoare la perceperea şi reprezentarea mintală a sculpturilor de către nevăzători.

Simţul tactil-kinestezic are limite în perceperea şi înţelegerea spaţiului tridimensional şi a caracteristicilor spaţiale. Pentru nevăzători, o primă problemă o ridică *perceperea texturii* şi înţelegerea semnificaţiilor

sculpturilor. În unele muzee li se impune nevăzătorilor să poarte mănuşi fine pentru protejarea sculpturilor explorate tactil, ceea ce limitează mult perceperea texturii, a specificului acesteia. Dar şi explorarea directă a reproducerilor din gips sau răşini ridică probleme pentru perceperea şi înţelegerea unor elemente semnificative ale sculpturilor. Astfel, ne putem întreba cum se poate desprinde semnificaţia unor falduri, ale unor unduiri fine realizate în piatră sau în marmoră, prin care sculptorul doreşte să evoce fluturarea unei piese vestimentare de mătase, în timp ce pentru un nevăzător, care explorează sculptura, caracteristicile texturii respective pot să fie simţite ca fiind mai „agresive" decât crestele unor munţi dintr-o carte de geografie realizată în relief? În cadrul unei investigaţii (Hatwell şi Sarocchi, 2000) prin care s-a propus explorarea tactilă a unor statui galo-romane, s-a constatat dificultatea persoanelor cu cecitate congenitală sau dobândită timpuriu de a accepta că aceeaşi textură, chiar dacă formele sculpturale sunt specifice, ar putea reprezenta faţa, părul şi îmbrăcămintea.

Aprehensiunea tactilă a *formelor* ridică, de asemenea, multe probleme, deoarece simţul tactil-kinestezic este mai puţin adaptat acestei proprietăţi a sculpturilor decât vederea. Dificultăţile percepţiei pot proveni şi din tehnica artistului. Sculpturile în care diferite detalii, ce nu servesc înţelegerii formei, sunt suprimate facilitează explorarea tactil-kinestezică şi înţelegerea semnificaţiilor sculpturii. Dar, în numeroase cazuri, persoanele nevăzătoare abandonează explorarea unei sculpturi în momentul în care, încercând să descifreze detaliile, conştientizează că nu pot realiza sinteza necesară pentru înţelegerea semnificaţiei sculpturii. De exemplu, unii nevăzători care vizitează Muzeul Rodin abandonează explorarea sculpturilor lui Camile Claudel în momentul în care încearcă să descopere diferite detalii, conştientizând imposibilitatea receptării acestora prin pipăit, ca şi cum degetele mâinilor s-ar pierde în aceste detalii.

Importante dificultăţi sunt legate de codarea necesară pentru interpretarea informaţiei evidenţiată prin formele sculpturii. Astfel de dificultăţi pot fi atenuate prin intermediul unor informaţii iniţiale despre sculptură, în ansamblu, şi despre anumite detalii ale acesteia. Informaţiile iniţiale contribuie la descoperirea semnificaţiei diferitelor elemente ale sculpturii, precum postura personajului redat, expresia feţei, semnificaţia gesturilor în raport cu poziţia mâinilor etc.

Persoanele nevăzătoare au, de asemenea, dificultăţi în recunoaşterea

busturilor din operele galo-romane, care depășesc dimensiunea reală de aproximativ 1,5 ori, ceea ce presupune depunerea unor eforturi mari în explorarea sculpturilor și în formarea unor imagini mintale unitare.

O cercetare interesantă privind particularitățile reprezentărilor mintale ale unor sculpturi percepute de nevăzători și slab văzători în comparație cu văzătorii a fost realizată de Michaux (1999), cu prilejul unei *expoziții tactile* a operelor de artă, intitulată „*L'art à toucher*", organizată la Muzeul din Louvain-la-Neuve (Belgia). Această expoziție a fost concepută în mod special pentru ca persoanele nevăzătoare să poată percepe toate sculpturile prin explorare tactilă, și cuprindea două secțiuni: prima, intitulată „Artésens, de la *Vénus* de Lespugue au *Penseur* de Rodin", evocând caracteristicile unor statui, reproduse în rășină, aparținând diferitelor curente; a doua secțiune, denumită „*13 sculpteurs d'aujourd'hui*", ce prezenta 13 opere contemporane ale unor artiști belgieni, realizate din materiale moderne (cauciuc, aluminiu, cupru). Subiecții investigați – nevăzători, slabvăzători și văzători au fost evaluați în raport cu: a) *calitatea descrierii verbale* a fiecărei sculpturi percepute; b) *cunoașterea caracteristicilor* fiecărei opere.

În ceea ce privește *calitatea descrierilor*, rezultatele, luate global, nu au evidențiat diferențe semnificative între loturile de subiecți, în ceea ce privește numărul elementelor descrise vebal, pentru cele două secțiuni ale expoziției.

În pofida marii diversități de opere expuse, nu s-au observat diferențe în ceea ce privește frecvența diferitelor elemente descriptive redate de cele trei loturi. Variațiile sunt mai mult individuale. În general, cele trei loturi de subiecți descriu mai detaliat operele secțiunii contemporane.

S-au evidențiat, totuși, următoarele particularități în privința calității descrierilor: a) pentru *operele vechi*, persoanele văzătoare descriu, în primul rând, proprietățile fizice generale ale unei sculpturi;de asemenea, persoanele slab-văzătoare tind să descrie aceste proprietăți mai mult decât persoanele nevăzătoare; b) în ceea ce privește *sculpturile moderne*, s-a constatat că văzătorii descriu, în primul rând, proprietățile fizice generale, cu o mai mare frecvență decât persoanele slab văzătoare și cele nevăzătoare.

În privința *cunoașterii caracteristicilor fiecărei opere*, s-au evidențiat următoarele aspecte:

a) pentru *operele vechi*, scorurile obținute privind caracteristicile generale, cele de detaliu și cele vizând expresiile comportamentale nu diferă

semnificativ între cele trei loturi de subiecți;

b) s-a evidențiat o diferență semnificativă între loturi în privința *operelor contemporane*, în sensul că persoanele văzătoare și slab-văzătoare redau mai multe caracteristici generale ale sculpturilor decât persoanele nevăzătoare.

Investigația realizată de G. Michaux a pus în evidență diferențe importante între reprezentările mintale ale sculpturilor în cazul persoanelor văzătoare și a celor cu deficiențe vizuale (slab-văzători și nevăzători). Acest lucru este firesc dacă ne gândim la faptul că vederea permite obținerea instantanee a informațiilor privind culoarea, profunzimea și dimensiunea obiectelor. Persoanele nevăzătoare au nevoie de referenți verbali pentru a se orienta în explorarea tactilă și pentru a-și facilita reprezentarea mintală a sculpturilor. În pofida caracterului secvențial, explorarea tactil-kinestezică permite, totuși, acestor persoane să-și formeze imagini mintale relativ adecvate ale sculpturilor explorate pe baza unor strategii tactil-kinestezice eficiente, dobândite prin exercițiu, prin învățare. Majoritatea informațiilor privind operele de artă sunt dobândite pe parcursul școlarizării, în cadrul unor discipline precum *Istoria artei*, *Desenul*, prin *activități de modelaj*, precum și în cadrul unor *ateliere de artă* și prin *vizite efectuate în muzee*. Aceste cunoștințe se îmbogățesc și prin schimburile de informații dintre persoanele văzătoare și cele cu deficiențe vizuale. Desigur, și în cadrul expozițiilor tactile se pot realiza schimburi de informații și experiențe în domeniul artelor plastice în cadru unui tandem văzător-nevăzător. O persoană văzătoare ghidează explorarea și descrie opera care este explorată tactil de persoana cu deficiență vizuală.

În concluzie, credem că merită să fie puse în lucru toate modalitățile care urmăresc optimizarea accesului la muzee a persoanelor cu deficiențe vizuale, reducându-se decalajul dintre văzători și nevăzători în ceea ce privește cunoașterea specificului unor curente artistice, cunoașterea particularităților unor picturi și sculpturi și chiar în sfera experiențelor estetice, facilitându-se asocierea aspectului cognitiv cu cel artistic.

BIBLIOGRAFIE

xxx*Art History Through Touch and Sound: A Multisensory Guide for the Blind and Visually Impaired. European Modernism: 1900 – 1940*, Optical Touch Systems, Publishers, New York, 1999.

Edman, P., 1992, *Tactile graphics*, American Foundation for the Blind,

New York.
Eriksson, Y., 1997, *What Some People See is what Other Feel*, „Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm", vol 5.
François, A., 1998, *Modelage au Musée Rodin*, în *Autonomie et initiatives dans les apprentissages chez les jeunes deficients visuells*, GPEAA, Paris, p. 129-136
Garrandès, C., 1986, *Van Gogh*, Editions Garrandès, Nice.
Garrandès, C., 1990, *Caresser Picasso*, Editions Garrandès, Nice.
Garrandès, C., 1992, *Cocteau envisagé*, Editions Garrandès, Nice.
Gualandi, P., Secchi, L., 2000, *Tecniche di rappresentazione plastica della realta visiva e metodologia didattica per un'educazione all'immagine rivolta a non vedenti e ipovedenti*, în *Museo tattile di pittura antica e moderna „Anteros" dell'Instituto dei Ciechi „Francisco Cavazza"*, Casma s.r.l. tipolito, Bologna.
Hatwell, Y., 1996, *Transfers intermodaux et intégration intermodale*, în M. Richelle, J. Requin, M. Robert (sous la direction), *Traité de Psychologie Expérimentale*, Mardaga, Liège.
Hatwell, Y., Martinez-Sarocchi, F., 2000, *La lecture tactile des cartes et dessins, et l'accès des aveugles aux oeuvres d'art*, în Y. Hatwell, A. Streri, E. Gentaz (sous la direction), *Toucher pour connaître. Psychologie cognitive de la perception tactile manuelle*, P.U.F., Paris, p. 267-282.
Kosslyn, S.M., 1975, *Information representation in visual images*, „Cognitive Psychology", 7, p. 341-370.
xxx *L'accesssibilité des musées en France*, Ministère de Culture, Direction des musées de France, 1996.
Lăptoiu, N., 1974, *Muzeul de artă din Cluj*, Editura Meridiane, București.
xxx *Making Visual Art Accessible To People Who Are Blind And Visually Impaired*, Art Education for the Blind, New York, 1996.
Martinez-Sarocchi, F., 1998, *Quels codes pour quelle information?*, Colloque Arts Plastique et Cécité, 6-7 juin, Louvain-La-Neuve.
Michaux, G., 1999, *Représentations mentales d'objets sculpturaux des personnes avec ou sans vision: épreuves d'évaluation*, în *A la conquête de l'espace*, GPEAA, Yzeure-Moulins, p. 50-59.
xxx *Museo tattile di pictura antica e moderna „Anteros" dell'Istituto deio ciechi „Francesco Cavazza"*, Associazione Scuola di scultura aplicata, Bologna, 2000.
Paivio, A., 1971, *Imagery and verbal processes*, Holt, Rinehart & Winston, London.
Portalier, S., 1999, *Les spécificités du développement du jeune déficient visuel. Applications à l'étude des concepts d'espace et de temps*, în *La place de l'espace et du temps dans le développement psycho-cognitif du jeune deficient visuel*, Actes du Coloque FISAF et CNEFEI, Suresnes.
Rayner, A., 1998, *Access in Mind - toward the inclusive museum*, The Intellectual Access Trust, NMS Museum of Scotland, Edinburgh.
Rus, A., 2000, *Muzeul Național de artă din Cluj. Galeria Națională*, cap. Sculpturi, p. 102-103.
Ruyssinck, M., 1989, *Le Musée pour Aveugles aux Musées royaux d'Art et d'Histoire 1970-1989: vingt années d'activités*, în *„Le Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire"*, t. 60, Bruxelles, p. 45-61.
xxx *Second Sight of the Parthenon Frize*, Marketing Executive, British Museum Press, London, 1998.
Valéry, P., 1938, *Dègas, danse, dessin*, Gallimard, Paris.
Vanbelle, F., 1989, *Initiation des aveugles aux arts plastiques par le toucher dans le cadre de la recherche esthétique*,în *„Actes des XIII-es Journées de l'Association de langue française des psychologues spécialisés pour handicapés de la vue"*, p. 32-38.
Vonbeveron, G., 2000, *Spécificité du toucher des personnes aveugles et malvoyantes* în *Images tactiles. Acces à la culture–Formation, Rapport d'étude*, Project Socrates-Comenius coordination France – CNEFEI.
Weisen, M., 1999, *Access the French way: meeting the museum's many publics or hunting the snark*, în *„Barrierfree. The* magazine *of the Museum and Galleries Disability Association"*, 2, p. 16-18

DE LA PAPIRUS LA CARTEA ELECTRONICĂ

Lect. univ. drd. Cornelia Melenti
Facultatea de Calculatoare, Universitatea Tehnică Cluj

TRANSFORMĂRILE ISTORIEI: DE LA IMAGINE LA TEXT

În decursul istoriei oamenii au inventat diferite *semne-simboluri* cu ajutorul cărora comunicau fapte, întâmplări, etc. Primele scrieri hieroglife egiptene, scrierile cuneiforme descoperite pe teritoriul actualului stat Kuwait, vechile scrieri chinezeşti, mayaşe sau din Insula Paştelui erau realizate pe pietre, ziduri, monumente, papirus, pânză. Ele erau unicate şi de cele mai multe ori utilizau în simbolistica lor reprezentări imagistice antropomorfe (flori, păsări, animale).

Evoluţia civilizaţiilor respective a dus la dezvoltarea scrierilor şi apariţia primelor alfabete, imaginile (desene, picturi) fiind utilizate ca ilustraţii pentru texte sau ca opere de sine stătătoare.

Epoca renascentistă, cu apariţia tiparului inventat de Guttenberg a dus atât la dezvoltarea producţiei de carte cât şi a reproducerilor de imagini grafice. Artele grafice, în special litogravura (gravura pe piatră ca suport de multiplicare) şi xilogravura (gravura în lemn) au cunoscut o dezvoltare deosebită în sec. XIII-XIV. Tehnicile litografice au rămas aceleaşi până în zilele noastre. Presa folosită de Albrecht Dürer - cel mai mare desenator şi grafician al tuturor timpurilor - la sfârşitul sec. XIV este şi astăzi în funcţiune în fostul său atelier din Germania. S-a perfecţionat modul de obţinere a hârtiei, a cernelurilor; calitatea bună a imaginilor reproduse fiind obţinută doar pentru tiraje relativ mici pentru timpurile actuale (10, max. 20 de exemplare). Sfârşitul sec. XIV şi începutul sec. XV aduc perfecţionarea

procedeelor de multiplicare, în special prin turnarea plumbului în matriţe ce purtau conturul florii literei şi puteau fi culese manual una lângă alta, în rânduri.

Anul 1884 a adus cu sine linotipul (o maşină de scris care culege mecanic un rând format din litere nedetaşabile) şi implicit cresterea producţiei de ziare. În 1893 apare monotipul care spre deosebire de linotip are o unitate de turnare cu litere detaşabile şi în plus o bandă perforată care comandă unitatea de turnare.

Tot în sec. XIX apare tiparul adânc, pe baza fotogravurii, iar în 1905, tiparul offset care foloseste filme pozitive pentru pregătirea formelor de imprimare. Apar primele imprimatoare şi apoi primele imprimante care mai păstrează încă tehnologiile din tipografii (literele sunt dispuse pe ciocănele, rozete care selectate vor imprima hârtia prin impact mecanic). Rezultatul - creşterea deosebită a productivităţii şi calităţii în realizarea materialelor cu ilustraţii (cărţi, ziare, materiale promoţionale) datorită faptului că filmele conţin atât text cât şi imagini. De aici, la fotoculegere şi apoi la tehnoredactarea computerizată nu a fost decât un pas. Dezvoltarea tehnologiilor de multiplicare computerizată (cu cerneala, laser, etc.) fac posibilă corectura şi, în consecinţă, calitate şi productivitate foarte mari.

TRANSFORMARILE EPOCII MODERNE: DE LA TEXT LA IMAGINE

Primele prelucrări computerizate ale imaginii au fost realizate de către Noll în laboratoarele Bell şi datează de la începutul anilor '60. Folosind limbajul Algol, Noll a „învăţat" un calculator să creeze o operă în stilul lui Mondrian, furnizându-i informaţii cu privire la natura elementelor folosite de Mondrian (pătrate şi dreptunghiuri de diverse dimensiuni), precum şi regulile stilului Mondrian (densitatea lor în diverse zone ale tabloului, încadrarea lor într-o figură globală cum ar fi de exemplu un cerc). Rezultatul, a fost un remake care a fost preferat originalului de majoritatea subiecţilor cărora le-au fost prezentate cele două lucrări.

Alte cercetări din perioada de început a prelucrării computerizate a imaginii vizau realizarea supersemnelor - simboluri care asamblate după un anumit algoritm generau un tablou pop-art. Cercetări în acest sens s-au efectuat în Germania (K. O. Götz), în Spania (Barbadillo, Centrul de Calcul al Universitătii Madrid), în universităţi din SUA, Japonia, Anglia. În jurul

acestor universități s-au dezvoltat ulterior centre de cercetare în domeniul CAD și sunt recunoscute azi ca fiind de prim rang în domeniu cele din Anglia (Exeter, Londra), Spania (Barcelona, Madrid), SUA (Rochester, Buffalo, New York).

Dezvoltarea platformelor grafice precum și a aplicațiilor grafice pentru ele a determinat o explozie a tehnicilor multimedia și ca urmare, utilizarea elementelor grafice (imagini, desene) pe scară largă în cartea clasică a devenit un fapt obișnuit. Ele se pot genera și utiliza ușor în tipărirea digitală, singura problemă care rămâne fiind costul relativ mare pentru tipărirea de imagini full color. Acest lucru a dus la căutarea de noi mijloace și metode de înregistrare și redare pentru o carte apărând astfel cartea electronică.



Fig.1.Lucrare originală Mondrian internet în perioada 1991-1999 (sursa EDSF/RIT)



Fig. 2. Reproducere digitală după Mondrian internet în perioada 1991-1999 (sursa EDSF/RIT)

CARTEA ELECTRONICĂ. ÎNREGISTRARE ȘI PUBLICARE

Primele producții de carte electronică (e-book) au fost chiar documentațiile tehnice ale unor produse de vârf, în special din domeniul IT. Acestea nu erau propriu-zis publicații ci doar însoțeau produsele respective. Dezvoltarea Interne-tului și creșterea interesului populației față de acest

mod de comunicare (vezi figura 4) a făcut necesară pe de o parte structurarea și catalogarea informațiilor și algoritmii de căutare, accesare și redare a acestor informații vehi-culate la nivel mondial, iar pe de altă parte, stabilirea unor condiții de publicare pe site-uri.

Condițiile de publicare diferă de la țară la țară, în funcție de legislația în domeniu a fiecăruia. Respectarea legalității și mai ales a veridicității

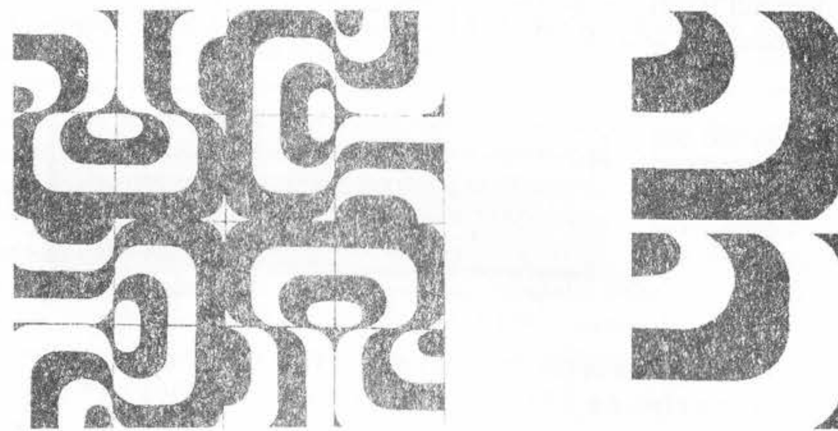


Fig. 3a (stânga). Lucrare pop-art realizată cu ajutorul calculatorului.

Fig. 3b,c (dreapta). Detalii – elemente de bază dintr-o lucrare pop-art realizată cu ajutorul calculatorului.

informațiilor vehiculate pe suport digital este dificil de realizat însă pornind de la prezumția de nevinovăție a autorilor putem spera doar că cei ce publică sub această formă sunt de bună credință. Există control doar asupra a ceea ce se publică legal, sub patronajul unei edituri care poate acorda ISBN si unei cărți electronice.

Suportul de înregistrare pentru o carte respectiv bibliotecă virtuală

poate fi un suport clasic de memorie externă la purtător" gen CD, DVD, Smart media, etc, sau un site pe Internet.

Organizarea informației dintr-o carte electronică este identică cu structurarea ei pe capitole a căror reprezentare digitală se poate identifica cu o structură de fișiere adunate într-un director corespunzător cărții respective. De menționat că pe un CD, respectiv DVD se pot înregistra mai multe cărți, chiar o mini bibliotecă digitală. Există două tipuri de fișiere care sunt utilizate cu precădere pentru ca[...]a electronică, corespunzătoare celor două moduri de publicare și anume: pentru publicarea pe site se utilizează formatul HTML, iar pentru înregistrarea pe CD, DVD, etc. se utilizează formatul PDF creat de firma Adobe special pentru e-book. Ambele permit

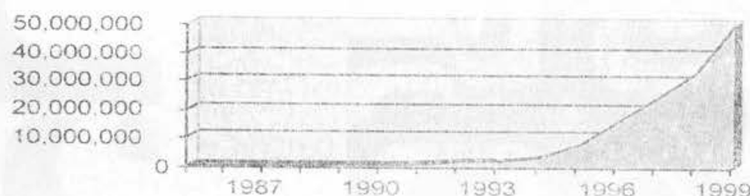


Fig. 4. Evoluția interesului față de internet în perioada 1991-1999 (sursa EDSF/RIT).

utilizarea textului și a imaginilor fără restricții și cu toate acestea până acum a fost destul de timidă utilizarea primordială a imaginilor. Acest gen de catalogare a informatiei, specific cărții tipărite, este des folosit în această perioadă de început a publicațiilor electronice. Pentru viitor însă, consider că, odată cu schimbarea produsă la nivelul acceptului nostru față de informația vizuală digitală se va schimba și poziția noastră față de cartea electronică. Astfel, este de așteptat ca în viitorii ani informația să fie transmisă prin suportul ei vizual – imaginea. Acest lucru presupune, din punct de vedere tehnic, înglobarea a cât mai multă informație la nivelul unei imagini. Formatele actuale utilizate pentru imaginea digitală nu înglobează suficientă informație pentru a putea fi exploatate eficient. Ca urmare, se impune stabilirea unui nou standard în domeniul **hypermedia** care să permită înglobarea și utilizarea

atât a informației vizuale - imaginea cât și a celei semantice – cuvântul în același format.

Accesarea informației este permisă secvențial pentru formatul PDF prin intermediul programului Acrobat Reader și accesare directă pentru HTML prin intermediul unui program obișnuit de accesare Internet care are înglobată funcția de căutare *search*.

Designul interfetei grafice utilizate în prezentarea unei cărți electronice presupune nu numai găsirea unei compoziții grafice accesibile și acceptabile pentru utilizator ci și o subtilă „manipulare" a cititorului prin utilizarea corespunzătoare a culorilor. Modelele mentale pe care le asociem culorilor vor constitui un agent util în asimilarea mai ușoară a cunoștințelor ce se transmit utilizatorului. Simplitatea, claritatea, consistența sunt doar citeva din cerințele impuse oricărei interfețe grafice deci implicit și a celei pentru carte. Dacă în cartea tipărită primează cuvântul, în cartea electronică se va impune cu siguranță imaginea cu suport primar de informatie. Subiectivitatea cititorului va fi dublată astfel de subiectivitatea tehnoredactorului. Se impune abordarea unor tehnici care să păstreze obiectivitatea autorului prin introducerea cuvântului pentru sustinerea imaginii, spre deosebire de cartea tipărită unde cuvântul era subliniat de imagine. Costul redus de publicare pentru o carte electronică comparativ cu cel pentru cartea tipărită pentru aceleași condiții grafice va impune cu siguranță utilizarea pe scară largă a publicațiilor digitale.

PREVIZIUNI PENTRU VIITOR

Primele prelucrări grafice au fost posibile încă din anii '50, odată cu dezvoltarea „uneltelor" pentru grafică (creion optic, monitor grafic, imprimnate grafice, plottere, scannere, stații grafice). In paralel s-au dezvoltat și algoritmii de prelucrări grafice 2D sau 3D, atingându-se astăzi performanțe deosebite atât în domeniul imaginii cât și în cel al exploatării ei. Agenții software prezenți pe web și în aplicațiile hypermedia fac posibilă accesarea informației în timp real. Toate acestea au dus și vor duce în continuare la scăderea volumului de informație tipărită în favoarea celei transmisă electronic. Organizația EDSF (The Electronic Document Systems Foundation), prevede ca până in 2020 volumul de carte electronică să crească cu aproximativ 65% față de 1995 în timp ce volumul de carte tipărită va scădea la 35% din volumul total de productii de carte.

	1995	2010	2020
Carte electronică	30 %	52 %	65 %
Carte tipărită	70 %	48 %	35 %

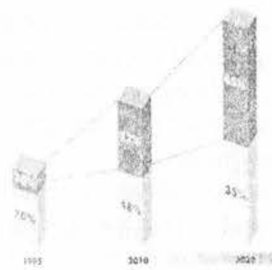


Fig. 5. Evoluția producției de carte în perioada 1995 - 2020 (sursa EDSF/RIT)

Pentru următorii 100 de ani se prevede ca în primii 40-50 de ani volumul total de tipărituri încă să mai crească constant dar încet urmând ca în a doua jumătate a secolului 21 cartea tipărită să scadă treptat. Evoluția tipăriturilor este prezentată în graficul următor:

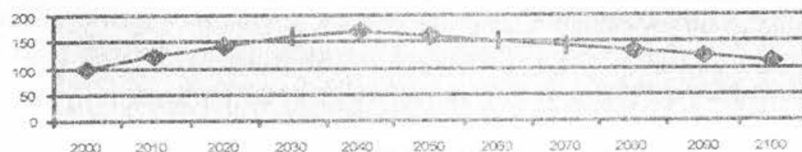


Fig. 6. Evoluția producției de tipărituri în perioada 2000 - 2100 (sursa EDSF/RIT).

Se observă că, în prima fază există o tendință de creștere a tipăriturilor datorată în principal cresterii volumului total de publicații insă în a doua parte a perioadei acestea vor scădea. Vor fi ediții mai restrânse, cu caracteristici tehnice si grafice deosebite, menite să satisfacă legătura intimă dintre simțul tactil și mentalul uman. Sunt convinsă că Omul va avea grija ca să mențină cartea tipărită nu doar ca obiect de colecție ci în primul rând ca sursa de informație.

Cartea tipărită nu va dispărea!

BIBLIOGRAFIE

The Electronic Document Systems Foundations - *Printing in the Age of Web & Beyond*, Research Report.

ASPECTE ALE CREATIVITĂŢII ARTISTICE ÎN PLASTICA NEOAVANGARDEI

Lect. univ. drd. Havadi Istvan
Catedra de Discipline Teoretice, Universitatea de Artă şi Design

Plastica neoavangardei acoperă în accepţiunea mea, perioada care începe de la finele celui de-al doilea război mondial şi ţine până-n prezent.Ea a continuat, în parte, înnoirile şi experimentele avangardei istorice, pe de altă parte a adus modalităţi noi de expresie, specifice numai ei. Neoavangarda plastică e una din cele trei mari paradigme culturale ale secolului XX., alături de *pattern*-ul culturii-de-masă şi de cel neo-clasic (tradiţionalist).

Neoavangarda a fost o reacţie la cultura- de consum, la tendinţele de revigorare a viziunilor plastice tradiţionale, o reacţie critică şi un refuz categoric al înregimentării artei plastice logicii pieţii, ideologiilor şi capitalului. Neoavangarda a fost o reacţie atât în plan stilistic, cât şi în plan tematic la tot ceea ce acoperea aria artelor plastice înregimentate, sub o formă sau alta, *Establishment*-ului.

Cele mai semnificative şcoli, curente şi orientări ale plasticii de neoavangardă au fost în ordine temporală: expresionismul abstract american cu cele două orientări ale sale (linia caldă şi cea rece), pandantul său european, informelul, apoi toate acele înnoiri tematice şi atitudinale aduse de experimentele şi realizările cunoscute generic sub numele de arta-pop(pop-art-ul), urmate de orientările post-painterly abstraction, op-art, arta conceptuală şi minimală, video-arta din deceniile 6-7 ale secolului trecut. Deceniul 8 a marcat apariţia unei viziuni şi atitudini plastice noi manifestate în transavangarda italiană, în şcolile germane care au reiterat tradiţia expresionismului(Heftige Malerei şi Neue Wilde) şi în fine în pseudo-

mitologiile individuale. Ele au fost urmate de arta computerială, ca un nou *media,* cu resurse înnoitoare încă nebănuite şi impredictibile.

Care ar fi cele mai semnificative înnoiri aduse limbajului plastic de neoavangardă ?

În primul rând extinderea abstractizării, până în variantele sale reducţioniste extreme, până la refuzul oricărui mesaj. Aceasta a fost acompaniată de o pseudo-ştiinţifică analiză plastică a modelelor plastice abstracte.Tendinţele expansioniste, detectabile deja în dadaism, au luat amploare şi radicalitate, prin instalaţii, environment, sculptura publică, performance, happening, land-art, body-art. Arta minimală şi cea conceptuală au fost o tentativă de a analiza plastic modele plastice generale, abstracte, autoreferenţiale. Peformance-ul şi happeningurile au fost nu numai modalităţi de incorporare şi a altor ramuri artistice în evenimentul cultural-artistic, dar şi o tentativă de a extinde în social sfera artistului şi a creaţiei. A fost nu în ultimul rând un refuz al produsului artistic obiectivat în operă, care în calitate de obiect poate fi inclus în circuitul galeriilor şi a pieţii operelor-de-artă, adică în logica profitului. A fost, estetic, o tentativă de a anihila produsul artistic ca obiect.

Această ancorare în social, cu atitudini sarcastico-ironice, cu o preeminenţă a grotescului, a mutantului, a oribilului şi morbidului, a fost o continuare a atitudinii expresioniste, în deplină consonanţă cu apelul lui Adorno, ca arta să fie în primul rând o reacţie critică faţă de societate.Ancorarea în social a vizat nu o estetizare a ambianţei – asta neoavangarda a lăsat-o la latitudinea *design*-ului, a arhitecturii, a creaţiei vestimentare, a celorlalte arte aplicate – ci o atragere a publicului în sfera creaţiei estetice, o folosire a spaţiului public extramuzeal ca teritoriu al experimentării. *Instalaţiile, performance*-ul au fost tentative de a transgresa aura artistică către spaţiu, fie el construit, fie el social, public

Op-artul, arta video au fost modalităţi experimentale cu mijloace tehnice noi, căutări noi, aduse de unelte noi.

Arta computerială e un nou *media.* Efectele sale abia de pot fi determinate de acum . Impactul ei e extraordinar, posibilităţile aproape infinite. Arta computerială e şi o provocare adresată esteticii ca teorie, care va trebui să regândească categoriile ei tradiţionale, să găsească sintagme şi concepte noi.

PROCESAREA IMAGINII – FRUMUSEȚEA MATEMATICĂ A UNUI INSTRUMENT DE LUCRU

Ing. drd. Oana Gui
Universitatea de Artă și Design

1. Grafica computerizată

De la începuturi chiar, oamenii, la fel ca orice alte ființe vii, au fost confruntați cu tot felul de probleme, pornind de la cea mai presantă dintre toate: supraviețuirea. În decursul timpului acestea au devenit tot mai variate și mai sofisticate, evoluând de la problemele simple, ale vieții de zi cu zi, la problemele complexe, cu bătaie lungă, care amenință supraviețuirea noastră ca specie chiar.

Calitatea vieții în societățile dezvoltate este direct legată de ingeniozitatea și resursele pe de care dau dovadă elitele capabile să rezolve aceste probleme: oameni de știință, manageri și, de ce nu, artiști. Găsirea acestor soluții implică, în zilele noastre, tot mai mult utilizarea matematicii și a computerelor. Acest lucru nu e valabil doar în domeniul științelor exacte, ci și în domenii variate, cum ar fi administrația, medicina, economia, științele sociale sau cultura. Vrem nu vrem, trăim într-o eră a informației, care tinde să devină, tot mai rapid, o eră a supraîncărcării cu informație. Multiplele probleme ce izvorăsc din nevoia de a mânui cantități imense de date nu vor putea fi rezolvate fără ajutorul matematicii și calculatoarelor.

Spunem matematică și calculatoare pentru că cele două noțiuni sunt

complementare; software și hardware sunt două fețe ale aceleiași monede. Dar de prea multe ori oamenii se minunează numai de „corpul" mașinii , magia cipurilor, a scannerelor color, a imaginilor 3D animate, uitând, sau neștiind niciodată, faptul că „sufletul" acesteia este matematic. Prezentarea de față dorește să contrabalanseze într"un fel această percepție unilaterală, evidențiind câteva aspecte matematice ale unei unelte de lucru deja comună în mediul artistic, procesarea computerizată a imaginii.

Cu greu se poate da un răspund la întrebarea „Ce este grafica computerizată?". Computerul a devenit un mijloc de creație pentru forme diferite de artă, cum ar fi muzica, filmul, grafica. În toate aceste cazuri computerul este folosit ca o unealtă în procesul de creație - în loc de pensulă, se folosește mouse-ul, tableta grafică, scannerul. Pentru a atinge anumite scopuri computerul este mult mai potrivit decât uneltele artistice tradiționale. Un exemplu în acest sens îl constituie filtrele și transformările geometrice ale unei imagini.

Herbert W. Franke, unul din inventatorii termenului „computer art" a atins acest subiect în întrebarea sa „Este imaginea creată prin utilizarea computerului cu adevărat artă? ". Am putea la fel de bine întreba dacă sunetele obținute prin folosirea unei viori reprezintă muzică? În ambele cazuri se utilizează unelte pentru a produce artă.

Situația de mai sus se asemănă cu situația existentă în fotografie: coexistența fotografiei clasice cu cea digitală. Faptul că fotografiile digitale pot fi cu ușurință efectuate, arhivate, marcate, procesate sau transferate cu ușurință prin banalele linii telefonice nu trebuie să însemne nimic pentru utilizator, din punct de vedere al creativității artistice. Situația începe să devină interesantă însă în momentul în care este posibilă schimbare calității tehnice și a layout-ului imaginii. Foarte puțini din „amatorii" de computere care au „realizat" cu atâta ușurință efectul de relief al unei imagini scanate știu cât de dificil este să creezi același efect în tehnica fotografiei tradiționale. Ar trebui obținute atât pozitivul cât și negativul imaginii, care ar trebui ușor decalate și apoi expuse pe hârtie pozitivă. După developarea acesteia se poate, eventual, observa efectul dorit. Aceeași situație și în cazul dificilei solarizări, obținută odinioară printr-un laborios proces de control al

supraexpunerii şi care acum se poate obţine printr-un banal clic de mouse. Mai mult chiar, toate aceste efecte pot fi aplicate unei fotografii în orice moment.

Diferenţele de procesare sunt izbitoare: în tehnologia digitală orice modificare a imaginii poate fi văzută imediat pe ecran. Dacă utilizatorului nu-i plac modificările făcute, poate să renunţe la ele printr-un simplu clic pe buton. Costurile materiale sunt nule, chiar şi în cazul celor mai complicate transformări. Schimbări de culoare, de strălucire sau contrast nu „costă" decât o cantitate infimă de electricitate. Mai mult chiar, sunt posibile transformări imposibil de realizat în tehnica fotografiei clasice.

Pe piaţă s-au impus în acest moment câteva programe pentru procesarea computerizată a imaginii, cum ar fi cele produse de firma Adobe (Photoshop, Illustrator, After Effects) sau de firma Aldus (Gallery Effects, Photostyler, PhotoFusion). Din raţiuni mai mult economice decât tehnice, nici unul din aceste programe nu-şi oferă funcţiile spre a fi utilizate de alte programe.

Din punct de vedere inginerese, grafica computerizată este mult mai bine definită, fiind compusă din 4 mari subdomenii: imagistica (achiziţia şi reprezentarea imaginilor bidimensionale), modelarea (reprezentare obiectelor tridimensionale), randarea (construirea imaginilor bidimensionale ale modelelor tridimensionale) şi animaţia (simularea unor modificări în timp).

2. Procesarea computerizată a imaginii

Parte componentă a graficii computerizate, procesarea imaginii este un termen încetăţenit, deşi cu înţelesuri diferite, funcţie de modul de abordare, inginerese sau artistic. Indiferent de sensul de abordare, procesarea computerizată a imaginii reprezintă un domeniu de creaţie cu vaste perspective.

Înainte de a începe sumara noastră trecere în revistă a ceea ce este procesarea computerizată a imaginii, se cuvine să încercăm să oferim un răspuns banalei întrebări „ce este o imagine?". Dacă încercăm să răspundem

prin: „o imagine este o suprafaţă bidimensională formată din pixeli" ajungem la un prim punct care diferenţiază modul de interpretare inginerese de cel artistic: pentru artist pixelul este un mic pătrăţel colorat, dar pentru inginer pixelul reprezintă un eşantion, cu tot ce rezultă apoi din acest mod de interpretare, adică aplicarea metodelor şi tehnicilor specifice teoriei transmiterii informaţiei.

Pixelii sunt eşantioane ale unei funcţii continue, obţinută de la celulele fotoreceptoare ale ochiului sau de la circuitele CDD ale camerei digitale. Afişarea unei imagini înseamnă re-crearea funcţiei continue din eşantioanele disponibile. Imaginea este reconstruită prin afişarea unor pixeli cu arii finite. Fiecare imagine are o anumită rezoluţie a intensităţii (se utilizează n biţi pentru codificarea culorilor/intensităţilor), o anumită rezoluţie spaţială (imaginea are doar mxn pixeli lungime-lăţime) şi o anumită rezoluţie temporală (x Hz viteza de reîmprospătare a ecranului monitorului). Fiecare din aceste tipuri de rezoluţii devine o sursă de eroare: eroare de cuantizare a intensităţii, eroare spaţială de tip „aliasing", respectiv eroare temporală de tip „aliasing".

Artefactele vizuale datorate cuantizării (memoriile tampon ale cadrelor au un număr limitat de biţi-pixel, dispozitivele fizice au domenii dinamice limitate) sunt reduse cu ajutorul tehnicilor de autotipie şi difuzie-împrăştiere, în timp ce artefactele datorate aliasingului se reduc cu ajutorul eşantionării şi reconstrucţiei.

Autotipia clasică utilizează puncte de diferite dimensiuni pentru a reprezenta intensităţile, aria punctului fiind proporţională cu intensitatea imaginii. Pe lângă autotipia clasică a apărut în ultimul timp şi metoda „patternelor" (şabloanelor) de puncte, care utilizează grupuri de pixeli pentru a reprezenta intensităţile. Această metodă permite obţinerea unei bune rezoluţii a intensităţii, obţinută însă pe seama rezoluţiei spaţiale.

Difuzia-dispersia (dithering) este un proces care distribuie erorile la nivelul pixelilor, exploatând integrarea spaţială prezentă la nivelul ochiului uman. Cu ajutorul acesteia se poate afişa o gamă mai largă de intensităţi perceptibile. Poate fi utilizată dispersia aleatoare (erorile sunt tratate ca şi zgomote), dispersia ordonată (se utilizează matrici care memorează aranjamente de praguri de intensităţi) sau dispersia prin difuzia erorilor (se

distribuie erorile de cuantizare la nivelul pixelilor învecinați).

```
i=x mod n
j=y mod n
e=I(x,y)-trunc(I(x,y))
if (e>D(i,j))
  P(x,y)=ceil(I(x,y))
else
  P(x,y)-floor(I(x,y))
```

$$\text{and } D_2 = \begin{bmatrix} 3 & 1 \\ 0 & 2 \end{bmatrix}$$

Fig.1. Ordered Dither

În grafică o subeșantionare sau o reconstrucție imprecisă dau naștere la artefacte cum ar fi aliasing-ul spațial (datorită rezoluției spațiale limitate) și aliasing-ul temporal (licărirea ecranului, efectul de stroboscop). Antialiasing-ul nu este întotdeauna posibil în procesarea imaginii, eșantionarea la o frecvență mai mare nerezolvând întotdeauna aceste probleme. Strategia generală este aceea de a pre-filtra imaginea transformată printr-un filtru de convoluție trece bandă de frecvență joasă pentru a forma un semnal de bandă limitată.

Pe lângă cuantizare, din punct de vedere ingineresc, procesarea imaginii implică și operații cu pixeli (modificări de zgomot aleator, luminanță, contrast și saturare a culorilor), filtrări (blur/difuzie, detecție de muchii), warping (scalare, rotație, warp) și combinări (morph, compozite). Modificarea strălucirii se face simplu, prin modificări de scară la nivelul pixelilor, pe când modificările de contrast implică calculul luminanței medii pentru toți pixelii și apoi obținerea unei deviații de scală față de media calculată la nivelul fiecărui pixel.

Operația de filtrare se obține prin produsul de convoluție cu o matrice specifică fiecărui filtru în parte. Pentru obținerea unui efect de difuzie, se calculează produsul de convoluție cu o matrice filtru ale cărei elemente însumate sunt egale cu 1, fiecare pixel devenind media ponderată a pixelilor vecini. Pentru detecția de muchii se folosește produsul de convoluție cu o matrice care permite detectarea diferențelor dintre pixelii vecini.

„Image warping" înseamnă mutarea pixelilor de la o imagine sursă către o imagine destinație. Acest lucru poate fi obținut prin mapare (directă

sau inversă) sau prin reeșantionare (eșantionare prin punct, filtrare în triunghi sau filtrare Gaussiană). Operația de mapare descrie destinația (x,y) fiecărei locații (u,v) din imaginea sursă, sau viceversa, în cazul în care acesta este inversabilă. Exemple de mapare sunt scalarea cu un anumit factor, rotația cu y grade, sau oricare altă funcție de u și v. Maparea directă iterează imagine sursă, iar maparea inversă iterează asupra imaginii destinație. Prin re-eșantionare este executată o evaluare a imaginii sursă într-un punct arbitrar (u,v) care, de obicei, nu are coordonate întregi. Re-eșantionarea prin punct ia în considerarea valoarea celui mai apropiat punct. Filtrarea în triunghi înseamnă obținerea unui produs de convoluție cu un filtru triunghiular, interpolând biliniar patru pixeli, cei mai apropiați. Filtrarea Gaussiană înseamnă o convoluție cu un filtru Gauss, prin calcularea sumei ponderate a vecinătății pixelului.

Unul din cele mai provocatoare obiective ale graficii computerizate îl constituie combinarea imaginilor, care poate lua forma compunerii acestora (metoda ecranului albastru, a canalului alfa sau algebra de compoziție Porter-Duff) sau forma transformărilor morfologice (se specifică corespondențele dintre imagini, apoi se aplica warping și topirea lor). Metoda ecranului albastru creează atât imaginea fundalului cât și a prim-planului, ambele pe un fundal albastru, pentru ca apoi să insereze pixelii diferiți de albastru ai primplanului în imaginea de fundal. O metodă combinată este metoda canalului alfa, prin care se codifică informația de acoperire de la nivelul fiecărui pixel ($\alpha=0$: transparență sau fără acoperire; $\alpha=1$ opacitate sau acoperire totală; $0<\alpha<1$ semitransparență sau acoperire parțială) și controlează interpolarea liniară a pixelilor din fundal și din prim-plan atunci când se compun elementele. S-a dezvoltat și o algebră de compoziție, care permite combinații viabile de obiecte semi-transparente și obiecte opace.

Metamorfozarea imaginilor, poate cea mai spectaculoasă parte a procesării imaginii, animă tranziții între două imagini. Combină warping-ul cu dizolvarea încrucișată (topirea imaginilor cu operatorul „over"). Partea de warping este cea mai dificilă, prin ea aliniindu-se trăsăturile din cele două imagini. Se pot utiliza perechi de linii care să specifice warping-ul (una sau chiar mai multe perechi)

Fiecare din transformările amintite mai sus se bazează pe un aparat matematic foarte complex și, în același timp, complet invizibil pentru utilizatorul programelor de prelucrare grafică a imaginii.

3. Principiile matematice ale transformării imaginilor rastru

3.1. Funcția de transformare

Procesarea unei imagini rastru se bazează pe o funcția de transformare care asignează unui nou rastru valori calculate pornind de la rastrul original. Astfel, fiecărui punct *[x, y]* al noului rastru îi sunt asignate valori ale funcției de transformare corespunzătoare rastrului inițial:

$$\text{New}[x, y] = f(\text{Old}[i, j]) \qquad (1)$$
$$i \in (0...x),\ j \in (0...y)$$

unde *f* este funcția de transformare, *X* și *Y* reprezintă lățimea și lungimea rastrului original și *[x,y]* sunt coordonatele carteziene ale rastrului. Identificatorul *New* se aplică rastrului nou, iar *Old* rastrului inițial. Ecuația *(1)* este adevărată pentru fiecare punct *[x,y]* al noului rastru, unde $x \in (0...Nx)$, $y \in (0...Ny)$, *NX* este lățimea și *NY* înălțimea noii imagini (care pot fi, dar nu în mod necesar, egale cu *X, Y*, valorile imaginii originale).

Pentru transformarea

$$g(x, y) = [x', y'] \qquad (2)$$

pentru care *[x,y]* sunt coordonatele rastrului original și *[x',y']* sunt coordonatele noului rastru poate să apară situația în care *x',y'* sunt valori de tip real, ceea ce înseamnă că valorile punctului *[x,y]* ale imaginii originale *Old[x,y]* trebuie să fie distribuite la nivelul punctelor vecine ale rastrului, prin intermediul unei funcții de interpolare.

$[nx, ny]$, $[nx+1, ny]$
$[nx, ny+1]$, $[nx+1, ny+1]$

În condițiile în care

$$nx < x' < nx+1 \qquad (3)$$
$$ny < y' < ny+1$$

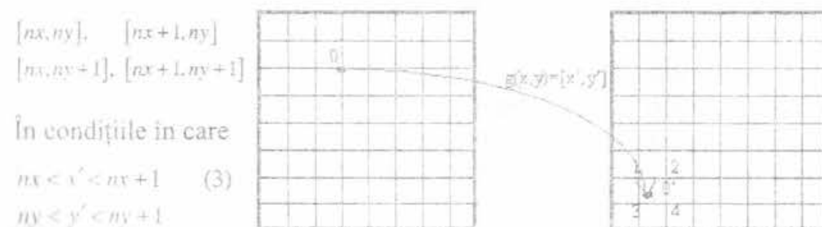


Fig.2. Transformare rastru

$0 = [x, y]$

$0' = [x', y']$
$1 = [nx, ny]$, $2 = [nx+1, ny]$
$3 = [nx, ny+1]$, $4 = [nx+1, ny+1]$

Valorile rezultate ale punctului *[x',y']* trebuie interpolate la nivelul punctelor *1,2,3,4* ale noului rastru (fig.2).

3.2. Notațiile matematice ale filtrelor rastru

Majoritatea transformărilor rastru pot fi descrise prin ecuații matematice. Convențiile utilizate la descrierea acestor transformări sunt următoarele:

X,Y – dimensiunile rastrului
A – unghiul maxim al coordonatelor polare (în acest caz 360°)
R – raza maximă în coordonate polare
Z – intensitatea maximă a punctului
% - operatorul modulo
[x,y] – coordonatele carteziene al punctului rastrului
{r,a} – coordonatele polare ale punctului rastrului, r raza (distanța de la centru) și a unghiului
Old[x,y] – valoarea culorii imaginii originale în punctul *[x,y]*
q(x,y,N) – valoarea celei mai folosite culori în rastrul original de la punctul *[x-N,y-N]* până la punctul *[x+N,y+N]*

Transformarea va fi de forma:

$$\text{New}[x, y] = f(\text{Old}[dx, dy])$$

unde *y = 0..Y, x = 0 .. X.*

În cazul transformărilor, coordonatele carteziene pot fi convertite în coordonate polare și viceversa:

$$a = atan(y/x),$$
$$r = sqrt(x^2 + y^2),$$

$xval = r * cos(a),$
$yval = -r * sin(a).$

3.3 Filtre definite cu ajutorul matricilor de convoluție

În acest caz filtrele sunt definite cu ajutorul unor măști de convoluție, sub forma unei matrici 3x3 sau 5x5. Vom exemplifica prin matricea care produce o imagine identică cu imaginea originală:

Mask: $$M = \begin{bmatrix} 0 & 0 & 0 \\ 0 & 1 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \end{bmatrix} \quad ()$$

Calcularea valorii noului punct **New[x,y]** se face cu următoarea formulă:

$$\begin{aligned} New[x,y] = {} & Old[x-1,y-1]*M[1,1] + Old[x,y-1]*M[2,1] + \\ & Old[x+1,y-1]*M[3,1] + Old[x+1,y-1]*M[3,1] + \\ & Old[x-1,y]*M[1,2] + Old[x,y]*M[2,2] + \\ & Old[x+1,y]*M[3,2] + Old[x-1,y+1]*M[1,3] + \\ & Old[x,y+1]*M[2,3] + Old[x+1,y+1]*M[3,3] + \end{aligned}$$

Anumitor măști le poate fi asignat un coeficient **koef**, prin care valorile rezultate vor fi divizate, iar alte măști au asignată o valoare, **Bias**, care se adaugă la valoarea rezultată, ecuația generală devenind:

$$New[x.y] = New[x,y]/koef + Bias$$

În fig. 3 sunt date măștile de convoluție pentru două din cele mai utilizate filtre: blurr și detecție de muchii.

4. Implementarea unor filtre pentru procesarea imaginilor

Până acum toate transformările de imagini amintite se referă la imagini care își păstrează dimensiunile originale. De aceea pentru implementare se utilizează aceleași variabile pentru dimensiunea rastrului:

$$Filter_{BLURR} = \begin{bmatrix} 1/16 & 2/16 & 1/16 \\ 2/16 & 4/16 & 2/16 \\ 1/16 & 2/16 & 1/16 \end{bmatrix} \qquad Filter_{EDGE} = \begin{bmatrix} -1 & -1 & -1 \\ -1 & +8 & -1 \\ -1 & -1 & -1 \end{bmatrix}$$

Fig. 3

Xsize – lățimea rastrului

Ysize – înălțimea rastrului

Algoritmul de bază pentru transformările de acest gen este următorul:

for y varying from 0 to Ysize
for x varying from 0 to Xsize
execute transformation

Pot obține astfel nenumărate efecte care modifică aparența imaginilor digitale: efectul de pictură în ulei, efectul de difuziune, variate distorsionări ale imaginii, efectul de „ochi de pește", de topire, de descompunere în dreptunghiuri, de evidențiere a muchiilor, de solarizare, de imagine în relief, de vârtej, de polarizare ș.a.m.d.

5. Concluzii

Din punct de vedere al graficii, aceste efecte sunt pot fi considerate ca unelte creative puternice, capabile să producă modificări dorite ale imaginilor și fotografiilor. A apărut astfel un domeniu de creație cu posibilități incredibile. Pe lângă transformările și filtrările dependente de tehnologie, imaginile individuale pot fi repictate și redesenate, proces care necesită o abordare individuală. În nici un caz aceste „deformări" și filtrări nu pot fi privite ca niște tehnici „automate". Această

poate izvorî numai din ignoranță. Dimpotrivă, aceste tehnici noi necesită mult timp și efort, mai ales dacă se dorește obținerea unui rezultat peste medie.

Este de așteptat, în viitor, asocierea unor programe de procesare a imaginilor cu camere digitale de luat vederi sau cu aparate foto digitale tot mai performante, ceea ce, în termeni inginerești, s-ar traduce printr-o nevoie crescută de algoritmi rapizi de prelucrare a datelor. Sau, după spusele matematicianului Gilbert Strang, „calculatoarele intră în competiție în ceea ce privește viteza de calcul, iar matematicienii în legătură cu găsirea unor algoritmi *mai deștepți*. O idee care înjumătățește numărul de pași ai unui algoritm este tot atât de bună ca și un circuit integrat care dublează viteza unui calculator".

Prin mijloace matematice, putem obține transformări interesante și utile ale unor imagini reale, transformări care pot depăși nivelul amatorismului și distracției.

Ne putem aștepta ca la un moment dat termenul „Computer art" să dispară; dar să ne reamintim că nu tehnologia este punctul cheie al artei, ci omul, omul echipat sau nu cu mijloace tehnice sau unelte.

<u>*Bibliografie*</u>

Bradley, J., *Xview 3.10, reference manual pages*, University of Pennsylvania, GRASP Lab, 1994.

Finkelstein, A., *Computer Graphic*, Princeton University Press, 2003.

Frede, S., *Perform Interactive Digital Image Transformations*, reference manual pages, Softway Pty Ltd, Australia, 1999.

Hall, R.A., Greenberg, D.P., *A Testbed for Realistic Image Synthesis*, Computer Graphics & Animation, November 1993.

Holzmann, G.J., *Beyond Photography - The Digital Darkroom*, AT&T Bell Laboratories, Murray Hill, New Jersey, 1990.

SPECIFICUL MORFOLOGIC ȘI SEMANTIC AL IMAGINII MUZICALE

Muzicolog drd. Oleg Garaz
Profesor asociat, Catedra de Muzicologie, Academia de Muzică „Gheorghe Dima"

Înainte de a recurge la formularea unei definiții a imaginii muzicale, suntem nevoiți, prin însuși modul în care ni se prezintă această sintagmă, să remarcăm statutul absolut eterogen a acestei alăturări. Cuvântul *imagine* ne trimite la zona reprezentărilor *iconice*, pe când *muzicală* semnifică, la rândul ei, exclusivismul stării de *audibilitate*. Avem de a face cu un oximoron, pe care suntem să-l utilizăm în lipsa altor posibilități de a desemna această consecință a coliziunii între sonoritatea articulată a compoziției muzicale și conștiință.

(1) Această eterogenitate se relevă în toată inoperanța primului termen atunci când ne dăm seama că ceea ce numim *imaginea muzicală* este, de fapt, o *imagine invizibilă*, deci *ascunsă* posibilității de receptare oculară, în acest sens făcând joncțiune chiar cu *invizibilitatea* propriului său generator care este *materia sonoră invizibilă*. Chiar următorul termen al expresiei își exercită înrâurirea restrictivă, cenzurând semnificația proprie a calificativului de *imagine*, în contextul compoziției muzicale aceasta din urmă adoptând o funcție metaforică de a sta drept indicativ pentru un alt fenomen decât acela pe care îl desemnează la modul propriu.

(2) În același timp, imaginea muzicală este o *imagine abstractă*, deci și *abstrasă* sensurilor concrete și instrumentale ale limbajului conceptual, dar și modalităților de reprezentare prin intermediul altor tipologii de

configurare semantică. Fiind suficientă sieşi, *imaginea muzicală* este definită drept *abstractă* doar în raportarea ei la gradele scăzute de *abstractizare* ale altor proceduri de reprezentare a realităţii cum ar fi *literatura, poezia sau imaginea propriu-zis picturală*. Dacă luăm în considerare ideea conform căreia muzica polifonică a Barocului înalt, în specificul constituirii contrapunctice a acesteia oglindeşte nu altceva decât specificul dinamic al proceselor psihice, sincronismul şi multitudinea acestora, nu găsim nimic abstract într-o muzică bachiană, luând în considerare şi faptul că şi din punctul de vedere al sugestibilităţii emotivizante, motrice-dansante sau aprofundat contemplative această muzică difuzează sensuri şi analogii (trimiteri asociative) cât se poate de concrete.

Pornind de aici, putem afirma că imaginea muzicală reprezintă, în sine, articularea unui sens *fictiv*, un fapt cumulat pe baza unor date obiective, însă care sintetizat fiind generează o nouă calitate şi se articulează în regim de *închipuire*, deci *ficţiune*. Cu atât mai pertinentă este această reprezentare cu cât densitatea *imaginii muzicale* configurată în conştiinţă indică direct *capacitatea* şi *puterea fanteziei*, de la *ficţiune* până la *fantasmă* rămânând de făcut doar un pas.

Această din urmă idee justifică atât utilitatea, cât şi aplicabilitatea imaginii muzicale într-un context strict determinat de limitele câmpului fenomenului muzical. Astfel, *reversibilitatea semantică* a imaginii muzicale înapoi, înspre contextul realităţii obiective a lucrării muzicale, este oarecum cenzurată chiar de specificul contextului care a generat-o.

(3) Însă dincolo de această sintagmă atât de paradoxală, deoarece este evident că sistemele de coduri iconic şi muzical nu comunică, cel puţin nu într-un mod explicit, ne interesează natura relaţiei care se stabileşte între *imaginea muzicală* ca fenomen şi compoziţia muzicală. Astfel, imaginea muzicală reprezintă un exponent al compoziţiei muzicale sau, altfel spus, un *semnificant* al acesteia din urmă. Imaginea muzicală este semn şi simbol al compoziţiei muzicale, ambele fiind generate şi strict determinate de către aceasta. Şi *utilitatea pragmatică* a sensurilor pe care le deţine imaginea muzicală, spre exemplu, a unui preludiu pentru pian sau a unei simfonii este strict (dacă nu şi absolut) determinată de contextul muzical al compoziţiei care a generat-o. Altfel spus, sensurile imaginii muzicale ale unei lucrări nu sunt raportabile la un alt context decât doar la al unei relaţii de determinare absolută pe care compoziţia muzicală o exercită asupra propriei imagini muzicale.

(4) În acelaşi timp, imaginea muzicală este un exponent al *conştiinţei umane*, fiind asamblată şi articulată la nivelul *mental* al organizării psihice. Interesează aici mai mult nu atât cui, de fapt, aparţine imaginea muzicală sau de către care dintre cele două părţi – sonoritatea obiectivă sau psihismul uman – ar putea fi revendicată. Important este că imaginea muzicală este, practic, „secretată" în conştiinţa umană, aceasta fiind şi *locaţia sursei generatoare de imagine*. Este evident aici că sonoritatea obiectivă a unei compoziţii muzicale capătă un *statut semantic* propriu-zis doar în prezenţa unei conştiinţe care *receptează, înmagazinează (materialul muzical)* şi operează la *sintetizarea imaginii muzicale*. Astfel, în acest context însuşi faptul *raportului*, al *conexiunii* şi al *relaţiei de determinare* (între compoziţia muzicală şi conştiinţa receptoare) reprezintă *câmpul generator de semantism*.

În acest sens, imaginea muzicală îşi relevă stranietatea prin însuşi faptul că nu reprezintă decât o structură configurată în conştiinţă şi care prin însăşi morfologia sa reprezintă, de fapt, un dat al acesteia. Trebuie menţionat aici şi caracterul *exclusiv* al raportului *sonoritate obiectivă – conştiinţă receptoare* în sensul în care *generarea imaginii muzicale* nu poate fi nici chiar imaginată în contextul unei raportări a sonorităţii obiective la alt fenomen decât *conştiinţa umană*. Exclusivismul acestei stări de lucruri relevă *univocitatea orientării compoziţiei muzicale* înspre *psihicul receptor*.

Însă, cum am indicat mai sus, substanţa muzicală a acestei imagini funcţionează într-un mod, am spune, mai subtil în sensul în care chiar dacă imaginea muzicală reprezintă, de fapt, o structură generată în conştiinţa umană, această structură este, trebuie să recunoaştem, activată doar de către contextul strict determinat al compoziţiei muzicale. Astfel, determinativul de *imagine* se referă, de fapt, la o structură de reprezentare a sensurilor strict particulare degajate de specificul articulării organizate şi controlate de către conştiinţa generativă a compozitorului.

Deja la acest nivel, starea paradoxală, contradictorie şi explicit conflictuală la nivel terminologic, relevă, de fapt, o dialectică intrinsecă, şi de această dată intim paradoxală a fenomenului muzical şi a câmpului de fenomene auxiliare pe care le generează: în interiorul câmpului muzical, definit de prioritatea stării de continuitate, starea de întrepătrundere a contrariilor reprezintă o stare normală, intraductibilă altfel decât prin artificii terminologice care mai degrabă încurcă lucrurile în loc să le clarifice.

(5) Fiind în esenţă o entitate dialectică – un produs al minţii însă

„secretat” de către aceasta doar la impactul cu fenomenul muzical, imaginea muzicală reprezintă mai întâi de toate un atribut al *articulării unei idei, a unui sens*, bineînțeles la modul mediat, prin intermediul unui suport *structural* și într-un context *expresiv* cu o configurație specifică. Interesează aici ambii termeni ai expresiei atât *articulare*, cât și *idee*, deoarece atunci când vorbim despre *continuitatea* expansivă a desfășurării procesualității muzicale, vorbim, la modul simultan, și despre procesul de flexiune, articulare, desfășurare și acumulare a unui *sens*. Caracterul dual este vizibil și aici, deoarece pe latura *articulării*, imaginea muzicală ține de extrinsecul *cauzei* care este compoziția muzicală, iar *ideea, sensul* țin de interiorul câmpului în care imaginea muzicală este generată. Vorbim astfel, despre o imagine dinamică, în continuă expansiune, un fel de imagine *extensibilă, continuu crescândă*, deoarece este evident că fiecare fenomen constatat și identificat de către conștiință în cursul desfășurării compoziției muzicale imediat capătă o analogie în termeni de structuri de reprezentare ale conștiinței.

Și în acest caz, însă, există anumite praguri și delimitări pe care le-am numi structuri de optimizare a proceselor de asimilare, deoarece imaginea muzicală reprezintă o entitate dialectică, în sensul în care ea este o *imagine sintetică*, ceea ce denotă apartenența atât la *procesul de acumulare* și, ulterior, *sintetizare* a unei multitudini de *imagini particulare* într-o *imagine muzicală globală*, cât și la faptul că aceasta din urmă este, în consecință, o *imagine statică*, o reducere la esențial și semnificativ a totalității de informații constitutive ale unei lucrări muzicale. Această din urmă structură, *statică*, în datul ei de *imagine globală finală* a întregii lucrări muzicale s-ar putea, printr-o analogie intens mediată, să se apropie de ceea ce considerăm a fi o imagine propriu-zisă.

În acest caz putem vorbi despre imaginea muzicală ca despre o structură de *amprentă* specifică, strict individuală a unui preludiu de Chopin, a unui moment muzical de Rahmaninov sau a unei suite instrumentale bachiene.

Chiar dacă Pascal Bentoiu menționează în lucrarea sa „Imagine și sens” tipologii de imagini simple, imagini complexe și imagini sintetice, suntem puși în fața unei dificultăți insurmontabile de a trasa cu claritate niște linii de demarcație în ceea ce privește o exemplificare concretă în acest sens. Chiar începând cu primele două sunete ale unei lucrări muzicale, după acea micro-imagine a

primului sunet, următoarea secvență deja va fi una sintetică, provocată de efectul raportului între prima sunet și imediat următorul. În acest caz nu vom mai vorbi despre imaginea unor două sunete, ci, mai degrabă despre un efect cumulativ degajat de relaționarea specifică a acestora, efectul fiind definit drept *interval muzical*. Succesiunea unor trei sunete ar putea da naşterea *imaginii motivului muzical*, iar raportarea lor pe verticală – *imaginii unui trison*, raportul între două planuri melodice omogene situate în raporturi intervalice strict determinate va genera *imaginea muzicală a raportului de tip contrapunctic*. Dincolo de capacitatea de a identifica un asemenea tip de sintaxă muzicală, putem vorbi despre acea reacție spontană de identificare a scriiturii de tip contrapunctic prin existența unei *imagini* mentale a acesteia. Caracterul fundamental al imaginii muzicale este, deci, unul *sintetic*.

(6) Caracterul eminamente *sintetic* al imaginii muzicale se validează însă nu doar la nivelul considerentelor de mai sus. Afirmăm acest lucru deoarece este evident că atunci când ascultăm o compoziție muzicală, receptăm, de fapt, cel puțin cinci straturi de semnificație – (a) stratul *fonic, acustic* al sonorității, o primă semnificație a căruia ar servi în calitate de *semnal al prezenței* și/sau *al existenței* compoziției muzicale; (b) stratul *structural*, identificate fiind structurile, dar și modul de asamblare a acestora; (c) stratul *procesual*, al dinamismului desfășurării structurilor și expansiunii autogenerative a lucrării muzicale audiate; (d) stratul *semantic* al sensurilor secretate în conștiință în urma generării unor analogii pertinente și, în opinia auditorului, corespunzătoare sugestibilității structurilor receptate și (e) procesul *trăirii însoțitoare* – regimul imaginativ-afectiv care se activează la primele sunete ale sonorității și funcționează încă mult după momentul stingerii sonorității.

Astfel se relevă și, în același timp, se validează o altă valență a datului *sintetic* al imaginii muzicale. Imaginea muzicală reprezintă o consecință a procesului de fuziune între (1) *imaginea sonorității*, (2) *imaginea procesului*, deci a articulării acesteia, și (3) *imaginea sensului*, dar și (4) *imaginea*, mediată muzical, a *calității (densitate, diversitate, subtilitate) fondului experimențial al auditorului*.

Acest ultim parametru reprezintă, de fapt, miza majoră a conștiinței în posibilitatea de a construi analogii semantice și, în final, *imagistice*, a acelui „ceva” pe care îl recepteaza drept *conotat sonor* și îl reformulează în termenii conștiinței drept *denotat semantic, imagistic* sau oricum altfel doriți să-i

spuneți (și nu implicit *psihic*, psihicul nu deține posibilități de a realiza identificări de o asemenea profunzime sau corectitudine). Are loc de fapt, o *extracție* din empirismul sonorității obiective a unui sistem abstract de relații, pe care conștiința o configurează drept o concepție generalizată a sensului sonorității.

Întrebându-ne de multe ori dacă între aceste două coduri, *sonor* și *psihic*, pot exista *modele tranzacționale*, iată identificăm acea punte cu o ofertă atât de generoasă de posibilități care este chiar *abstracțiunea*, starea indeterminată a configurației semantice, așa cum aceasta este prezentată în muzică și care oferă conștiinței un câmp practic nelimitat în realizarea unor analogii de re-conotare a sonorității. Făcând însă o paralelă cu tipologiile și sistemele de reprezentare ale genurilor muzicale, ajungem la concluzia că doar genurile cu o cât mai puternică relevarea a specificului propriu-zis muzical vor oferi conștiinței, deci imaginației și afectivității un fond cu atât mai bogat de posibilități de imaginare și trăire afectivă a conținuturilor muzicale receptate. În acest sens, putem afirma performanța sugestivă avansată a unei fugi în Mi bemol major din vol. I al Clavecinului Bine Temperat de J. S. Bach – muzică pură, non-programatică - în comparație cu lucrarea programatică (*hiper-programatică*, i-am spune) a lui A. Honegger „Pacific 231" în care aceasta din urmă prezintă varianta *muzicală* a mișcării unei locomotive.

În acest sens, *fondul experimențial al auditorului* reprezintă acel rezervor practic inepuizabil de *soluții semantice* implicate în configurarea unui sens atunci când este audiată o compoziție muzicală. Chiar mai mult, acest fapt, suficient în sine, este ridicat la puterea fenomenului de *transmisibilitate* a experienței imaginativ-afective sau analitic-sintetice, dobândite în timpul audiției. Sunt transmise *codurile conotative* prin care receptorul *a marcat*, într-un mod specific (printr-o dublă grilă – sonoră-culturală (vezi Cl. Levy-Strauss, *Mitologice. Crud și gătit*, Introducerea) - informația receptată.

(7) Revenind la problema *locației* și *câmpului de articulare* a imaginii muzicale, aceasta reprezintă, exclusiv, o consecință și un exponent al procesului de *interiorizare*, aparținând în totalitate unui *habitat interior*, cel al conștiinței. Este evident că procesul de *audiție muzicală* este un proces univoc, orientat într-un singur sens – muzica este orientată înspre receptor și știința compoziției conține un considerabil număr de procedee, pe care

noi le identificăm drept *funcții compoziționale*, în organizarea, controlul și orientarea discursului muzical înspre o receptare cât mai diversificată și, de ce nu, implicată. Sau, altfel spus, muzica este destinată, prin exclusivismul acestei orientări, pătrunderii și situării într-un *interior* al conștiinței, anume acolo începând, practic, procesul de *geneză* și *articulare* a imaginii muzicale. Vorbim, de fapt, despre o altă formă, mediată prin conștiință, a compoziției muzicale.

(8). Fiind consecința unui proces de interiorizare și generată fiind în interiorul conștiinței, imaginea muzicală reprezintă o *constantă mnemonică*, anume acest fapt asigurând posibilitatea procesului de acumulare și sintetizare a informațiilor receptate. Implicarea mecanismelor mnemonice oglindește și necesitatea *stocării*, dar și posibilitatea unei mai diversificate și profunde *prelucrări* a imaginilor receptate. Astfel, cu cât sunt mai încăpătoare spațiile de depozitare ale memoriei, cu atât mai multă informație va putea fi stocată, acest fapt însemnând însă și cu o atât mai intensă prelucrare a acumulărilor de imagini în vederea unei extracții cât mai puternice a esențialului.

(9). Această posibilitate de stocare a imaginilor muzicale receptate mai are o motivație chiar în posibilitatea de a utiliza imaginea muzicală deja asimilată în vederea extragerii unui spor semantic (imaginativ-afectiv) prin re-audierea aceleiași compoziții muzicale. Constatăm, într-un mod deductiv colateral, caracterul *incomplet* al imaginii muzicale, deoarece la fiecare reaudiere a aceleiași compoziții muzicale vom constata acele infinitezimale transformări, acel *ceva nou*, inexistent în cadrul audiției anterioare.

Într-un alt sens, acest fapt îi asigură imaginii muzicale atât receptabilitatea de către cât mai mulți auditori (pe orizontala sincronicității temporale), cât și receptabilitatea de către noi și noi colectivități de auditori la nivelul cât mai multor contexte istorice (pe verticala diacronă a reprezentării istorice).

Imaginea muzicală *globală* reprezintă, la rândul ei constituenta unei *hiper-imagini sintetice*, aceasta din urmă completabilă la fiecare nouă audiție a aceleiași compoziții muzicale. Astfel fiecare *imagine globală* rezultată în urma unei *singure* audiții va reprezenta o entitate paradoxală, fiind în același timp *integră* și *incompletă*, deci *completabilă* în urma unei noi audiții, care-i asigură atât *reintegrarea*, cât și o continuă *expansiune semantică*, altfel spus – asigură generarea unui continuu spor *de semnificații*.

(10) Aici ajungem, cel puțin pentru moment, la nevoia unei sintetizări,

a unei definiții pe care o realizăm luând în considerare și riscurile la care ne expunem atunci când procedăm la o extracție a esențialului.

Putem identifica drept *imagine (într-un context muzical)* o *structură mentală (non-discursivă/stare, de substanță psiho-fiziologică) reprezentațională integră (strict determinată – acustic, timbral, ritmic, dar și structural și procesual etc.)* generată în conștiință la contactul acesteia cu un *fenomen* (eveniment etc.) *muzical* în calitatea lui de *obiect al sonorității articulate*. În acest caz relația este directă *obiect - imagine, fenomen – amprentă senzitivă (sensibilă)*.

Caracterele imaginii muzicale

1. Imaginea muzicală este o *imagine invizibilă*, deci *ascunsă* posibilității de receptare oculară, în acest sens făcând joncțiune chiar cu *invizibilitatea* propriului său generator care este *materia sonoră invizibilă*.

2. Imaginea muzicală este o *imagine abstractă*, deci și *abstrasă* sensurilor concrete și instrumentale ale limbajului conceptual, dar și modalităților de reprezentare prin intermediul altor tipologii de configurare semantică. Fiind suficientă sieși, *imaginea muzicală* este definită drept *abstractă* doar în raportarea ei la gradele scăzute de *abstractizare* ale altor proceduri de reprezentare a realității. Pornind de aici, putem afirma că imaginea muzicală reprezintă, în sine, articularea unui sens *fictiv*, un fapt cumulat pe baza unor date obiective, însă care sintetizat fiind generează o nouă calitate și se articulează în regim de *închipuire*, deci *ficțiune*. Cu atât mai pertinentă este această reprezentare cu cât densitatea *imaginii muzicale* configurată în conștiință indică direct *capacitatea* și *puterea fanteziei*, de la *ficțiune* până la *fantasmă* rămânând de făcut doar un pas.

Această din urmă idee justifică atât utilitatea, cât și aplicabilitatea imaginii muzicale într-un context strict determinat de limitele câmpului fenomenului muzical. Astfel, *reversibilitatea semantică* a imaginii muzicale înapoi, înspre realitatea obiectivă este oarecum cenzurată chiar de specificul contextului care a generat-o.

3. Imaginea muzicală reprezintă o entitate dialectică, în sensul în care ea este o *imagine sintetică*, ceea ce denotă apartenența atât la *procesul de acumulare* și, ulterior, *sintetizare* a unei multitudini de *imagini particulare* într-o *imagine muzicală globală*, cât și la faptul că aceasta din urmă este o

imagine statică. Caracterul fundamental al imaginii muzicale este caracterul ei *sintetic*.

4. Imaginea muzicală reprezintă mai întâi de toate un atribut al *articulării unei idei, a unui sens*, bineînțeles la modul mediat, prin intermediul unui suport *structural* și într-un context *expresiv* cu o configurație specifică.

5. Imaginea muzicală este un exponent al *conștiinței umane*, fiind asamblată și articulată la nivelul *mental* al organizării psihice.

6. Imaginea muzicală reprezintă astfel, exclusiv, o consecință și un exponent al procesului de *interiorizare*, aparținând în totalitate unui *habitat interior*, cel al conștiinței.

7. Imaginea muzicală reprezintă o consecință a procesului de fuziune între *imaginea sonorității*, *imaginea procesului*, deci a articulării, și *imaginea sensului*, dar și *imaginea*, mediată muzical, a *calității fondului experimențial al auditorului*.

8. Imaginea muzicală reprezintă o entitate duală, ea fiind consecința unei duble determinări: a *sonorității* și, pe de altă parte, a *sensibilității*.

9. Imaginea muzicală reprezintă o *constantă mnemonică*, ea fiind supusă, însă, unei *presiuni entropice* extrem de puternice.

10. Imaginea muzicală este o *imagine incompletă*, acest fapt asigurându-i atât receptabilitatea de către cât mai mulți auditori (pe orizontala sincronicității temporale), cât și receptabilitatea de către noi și noi colectivități de auditori la nivelul cât mai multor terase istorice (pe verticala diacronă a temporalității).

11. Imaginea muzicală *globală* reprezintă, la rândul ei o constituentă a unei *hiper-imagini sintetice*, aceasta din urmă completabilă la fiecare nouă audiție a aceleiași compoziții muzicale. Astfel fiecare *imagine globală* rezultată în urma unei *singure* audiții va reprezenta o entitate paradoxală, fiind în același timp *integră* și *incompletă*, deci *completabilă* în urma unei noi audiții, care-i asigură atât *reintegrarea*, cât și un *spor de semnificații*.

12. Imaginea muzicală reprezintă un exponent al compoziției muzicale sau, altfel spus, un *semnificant* al acesteia din urmă. Imaginea muzicală este semn și simbol al compoziției muzicale, ambele fiind generate și strict determinate de către aceasta din urmă. Astfel și *utilitatea pragmatică* a sensurilor pe care le deține imaginea muzicală a unei compoziții muzicale concrete este strict (dacă nu și absolut) determinată de contextul muzical al compoziției care a generat-o. Altfel spus, sensurile imaginii muzicale a unei

lucrări sunt inaplicabile într-un alt context decât doar în contextul unei relații de determinare absolută pe care compoziția muzicală o exercită asupra propriei imagini muzicale.

BIBLIOGRAFIE

Bentoiu, P., *Imagine și sens*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1971.

Kușnariov, H. S., *Despre polifonie*, Ed. Muzîka, Moscova, 1971.

Levy-Strauss, Cl., *Mitologice. Crud și gătit*, Ed. Babel, 1995.

Losev, A. F., *Muzica – obiect al logicii*, (în vol. *Din opere timpurii*), Ed. Pravda, Moscova, 1990.

Mazel, L., *Problemele analizei muzicale*, Ed. Sovetski kompozitor, Moscova, 1978.

Nazaikinski, E., *Despre psihologia receptării muzicale*, Ed. Muzîka, Moscova, 1972.

Nazaikinski, E., *Logica compoziției muzicale*, Ed. Muzîka, Moscova, 1982.

Petrescu, Em. I., *Configurații*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

Piston, W., *Orchestrația*, Ed. Sovetskii kompozitor, Moscova, 1990.

Tiulin, I., *Despre factura muzicală și figurația melodică*, (volumul *Factura*), Ed. Muzîka, Moscova, 1976.

Wonnegut, K., *Barbă Albastră*, Ed. Cartea Românească, București, 1991.

CĂI DE ACCES SPRE VIZUALITATEA CONTEMPORANĂ
FORMA IN SPAȚII TRANZITIVE

Lect. univ. dr. Ramona Novicov
Catedra de Discipline Teoretice, Facultatea de Arte Vizuale, Universitatea Oradea

„Cum să explici pictura unui iepure mort ?" se întreba Joseph Beuys în 1965[1]. Cum să explici unui receptor atent doar la limbajul plastic tradițional: figurativ/ narativ/ iluzionist/ , aventura formei ce devine *modul* și a spațiului ce devine *vid*? cum să susții un discurs despre imagini invariabile și nelimitate?

Trecerea de la imaginea figurativă la cea serială (așa cum este modulul sau tiparul) înseamnă, de fapt, trecerea de la limbajul *reflexiv*, autoreferențial, la cel *tranzitiv*, trans/subiectiv, ce are o acoperire mult mai mare în câmpul plasticității. Este nevoie, în acest scop, de crearea unor *spații-ecluză*, spații interval, pentru ca pasajul de la un nivel al vizualității la altul să poată fi făcut. Aceste tipuri de spații, prin excelență tranzitive, se formează folosind anumite artificii să le spunem jocuri de rotire și substituire prin care se poate descompune, recompune, resemnifica și ,în final, transmuta imaginea dintr-un registru plastic în altul, de exemplu: de la parte la întreg, de la masă la energie, de la senzorial la conceptual, de la mimesis la poesis, etc. Prin aceste operațiuni, imaginea devine o figură, un *trop*, o realitate poetică ale cărei coordonate esențiale(formă, ordine, sens) sunt susceptibile de

[1] Joseph Beuys, *Cum se explică un iepure mort tablourile. Performance*, Düsseldorf, noiembrie 1965.

„abuzuri”, (Valery), de „devieri”, (Genette), de tulburări ale unei logici spațiale și temporale numite eufemizant „tradițională”, „clasică”, „realistă”. Din această perspectivă, una din problemele plastice importante ce reclamă necesitatea translării imaginii dintr-un limbaj plastic în altul poate fi numită „criza corporalității” (sau, într-un registru mai înalt, „misterul întrupării). Prin ce metode sau artificii poate fi depășită această criză? Răspunsul pe care suntem tentați să îl formulăm ar fi acesta: prin desfacerea componentelor cauzale. Astfel, dacă întruparea este condiționată și garantată de existența în spațiu și timp, atunci imaginea corporalității se înscrie în mod necesar într-un continuum spațial pe care trebuie să-l creeze artificial, prin „trucuri” iluzioniste, dacă locul în care se proiectează este bidimensional, și într-un continuum temporal, adică în planul istoriei, al narațiunii, al diacroniei. În consecință, dacă vrem să dezactivăm încărcătura reflexivă, puternic individualizată, a formei figurative, și, implicit, dimensiunea tragică a întrupării, atunci e necesară abolirea spațiului plastic tridimensional și diacronic. În acest mod, imaginea poate fi adusă la un obligatoriu punct zero, punct neutru, lipsit de pathos și parti-pris, punct de răscruce care permite redirecționarea și recompunerea imaginii conform unor noi ierarhii.

Dar în ce mod se poate face această recalibrare a imaginii? Care sunt artificiile prin care se pot rupe legăturile tautologice ale acesteia cu realitatea fenomenală? Cum poate fi destrămată înlănțuirea ei spațială și temporală? Cum poate fi evitat iluzionismul optic necesar seducției mimetice? În opinia noastră, sunt trei proceduri esențiale de creare a spațiilor tranzitive: fragmentarea, conturarea și comprimarea. Discontinuitatea spațială și temporală este provocată prin intermediul unor succesiuni de tip stop-cadru, un fel de „metope”, de locuri închise obținute printr-o tehnică asemănătoare ca principiu de funcționare cu aceea a *cloisonne*-ului. Prin fragmentare și închidere, accentul se deplasează și se condensează spre contur, spre granița dintre formă și spațiu, pentru a elibera câmpul interior al formei de încărcătura semnificantă inițială (reflexivă, tautologică). Înăuntrul conturului rigid, inflexibil („hard edge”!), circulația devine fluidă datorită mișcării de conversie a straturilor spațiale. Forma nu mai evoluează în timp, ci se repetă. Prin fragmentare, închidere în contur și condensare a mai multor sensuri în interiorul aceleiași granițe, modulul devine *o altfel* de formă: autonomă și exemplară, adică forma care, supusă unui tratament de comprimare a conținutului către limita propriei corporalități, poate rezista și opera în acele

spații de trecere special create, acele spații-ecluză ce permit procesarea unei imagini. Trecerea de la un nivel al vizualității la altul , *metanoia*, devine posibilă abia acum, când forma a devenit transparentă, permeabilă în interior, când și-a pierdut opacitatea prin golirea de propria ei individualitate, devenind astfel o formă-mesager: *angelos*.

Care este, în acest caz, condiția privitorului, a receptorului? Acesta este constrâns să parcurgă un traseu vizual oarecum în paralel cu imaginea. Modulul sau tiparul, fiind forme închise, anti-reflexive, îl privează de intimitatea unei comunicări firești, îl înstrăinează și îi cer un efort de apropiere- efortul de a trece pragul de la sensibil la conceptual. Probabil ca de aici încolo începe să funcționeze acea interdicție neliniștitoare ce transpare din obscuritatea și ermetismul marilor opere: *„Noli me tangere!”*. Nu acum și nu aici, și nu acest trup vizibil trebuie căutat, ci *altceva*-ul de dincolo de el. Către acest *altceva* pe care forma plastică îl camuflează metonimic vom încerca să ne îndreptăm atenția în cele ce urmează, pornind de la un ansamblu ambiental contemporan: *Câmpul gol/ Void field* al lui Anish Kapoor[2]. Puse în relație cu imagini consacrate ale istoriei artei selectate cu o intenție anume, sculpturile sale ne-au oferit o cale de acces spre acel prag al vizualității considerat dificil de trecut de receptorul cu un grad mediu de inițiere în limbajul plastic. În problemele esențiale legate de spațialitate, perceperea raportului dintre formă și spațiu ca raport între plin și gol, perceperea formei ca tipar, ca matrice, sau , la limită, ca anti-formă (*non finito*), presupune o sensibilitate plastică atent cultivată. Blocurile masive de gresie roz , câmpurile lor goale, plasează condiția corporalității la coincidența a două forțe opuse: una interioară (vidul) și una exterioară (lumea fenomenală a întrupărilor). Din impactul dintre trupul puternic, compact, al blocurilor de gresie și neantul lor interior imperceptibil senzorial, se poate întrevedea o „lecție de anatomie metafizică” în care forma opacă și grea e adusă în pragul golului total, al vidului. Privindu-i blocurile brute ne putem asemui ucenicilor doctorului Tulp, atrași hipnotic de fanta ce deschide brusc spre întunericul de dincolo de pragul înțelegerii raționale; căci Rembrandt a mizat și el pe atracția voyeuristă pe care tainița/abis o exercită asupra ființei dar și pe momentul

[2] Anish Kapoor, *Void Field*, 1989; gresie și pigment; au fost expuse la Bienala de la Veneția, în 1990. Reprezentând Marea Britanie, artistul a primit în acel an Marele Premiu pentru Sculptură al Bienalei. Anish Kapoor s-a născut în 1954 la Bombay; din 1973 trăiește la Londra.

miraculos în care misterul răsare brusc în proximitatea acesteia. La Anish Kapoor, fanta sau ochiul sunt un fel de tipare ce anulează diacronia; mişcarea se face pe verticala timpului, pe cezura lui, este implozivă sau explozivă, dar nu narativă. Formele sale sculpturale definesc locuri a-spaţiale, locuri de schimb între forţe contrare; sunt spaţii tranzitive pentru că ele, golite fiind de substanţă proprie, au devenit forme de graniţă ce mediază între ierarhiile vizualităţii, au devenit forme - *mesager*.

Dar sculpturile lui Anish Kapoor pun în discuţie şi în alt mod „criza corporalităţii", a formei organice, recurgând la tehnica *non-finito*. Blocurile de gresie de culoare ocru roşcat sunt abia degroşate din masa muntelui; ele păstrează cu o anume voluptate urma crudă a uneltelor şi a spărturii accidentale. Privirea este atrasă irezistibil către luneta micii breşe de pe suprafaţa nudă a pietrei. Aceasta apare asemeni unei despicături făcute în cortina abisului: un negativ perfect. Ca şi tehnică de lucru, sculptorul indian recurge la o materie plastică extrem de simplă şi de curată, bogată, însă, în virtuţi anti-materiale şi conotaţii metafizice: cenuşa întunecată a negrului de fum[3]. Scobitura, rotundă sau oblongă, e căptuşită cu această pulbere de un negru total ce absoarbe totul şi nu reflectă nimic. Sculptorul a obţinut, deci, o realitate vizuală prin excelenţă anti-reflexivă: imaginea nu vorbeşte despre sine, nici despre altceva exterior sieşi; este un „no man's land" ideal, căci nu reprezintă nimic şi este de nereprezentat. Poate fi percepută, eventual, ca şi suflu, deci ca un fel de breşă între doua câmpuri energetice. În contrast cu acest spaţiu în negativ a cărui adâncime nu poate fi determinată, scăpând, în acest fel, percepţiei senzoriale, piatra luminoasă pare a avea o corporalitate „pneumatică", animată doar de schimbul dintre spaţiul interior şi cel exterior, dintre plin şi vid. Plasticitatea acestei întrupări de la graniţa vizibilului o apropiem de *Pieta Rondanini*. Aflată printre sculpturile ce încheie creaţia lui Michelangelo, această *Pieta* dezvăluie trupuri ce sunt încă vii, dar sunt pe buza neantului. Ele sunt ţinute împreună doar de forţa graţiei divine, o forţă verticală şi centripetă, antigravitaţională, forţă ce nu are chip vizibil şi care „arde", solarizează, forma plastică precis definită, adică de-semnată („disegno"). Siajul acestei forţe este numit, convenţional, „non finito". Taina întrupării e ţinută în cumpănă pentru că, în pragul abisal ce desparte corpul de neant, dragostea şi moartea sunt încă înlănţuite. Eros/Thanatos. Aici e atins momentul de plenitudine al expresivităţii plastice, al impactului vizual maxim, momentul când se face auzit acel *„Noli me tangere!"* - nu *încă*, nu atâta timp cât forma e „vie", adică e reflexivă, oglindind acel sentiment tragic al omului căzut în timp şi limitat în spaţiu. Căci, se pare, neantul poate fi perceput ca forţă înfricoşătoare doar din perspectiva întrupării, a formei pulsatile ce face din propriul trup un prag între *aici* şi *dincolo*.

Invoc la acest punct pe Marcel Duchamp care, în testamentul său plastic[4] mizează şi el pe acest difuz , dar imperativ, *„Noli me tangere!"*. Pentru că *Rose Selavy* fiinţează dincoace de cortină, de poartă cu vizor. Dincolo de ea ni se dezvăluie un corp *non finito*, o întrupare a formei -secvenţă, emblemă a neîmplinirii, *Mireasă* de neposedat, corp condamnat la tranzitivitate perpetuă. Tiparul trupului din „diorama" e locul impersonal de proiectare al fantasmelor oricui, e tiparul unei imposibile hierogamii.

Ceea ce uneşte, în opinia noastră, lucrările mai sus prezentate, este calitatea lor „pneumatică" ce le plasează la graniţa evanescentă dintre – aşa cum le numeşte Simone Weil - *Gravitaţie şi Graţie*[5].

Aceeaşi problematică a gradului zero al vizualităţii am întâlnit-o în lucrările din anii '60 ale artistului clujean Victor Ciato[6]. Artistul debutează în 1967 cu seria de lucrări intitulată *Obiecte albe cu reflexe* în care este investigată imaginea ce se naşte din raporturile plastice cele mai sensibile: materie/lumină, masă/energie, bi/tridimensionalitate, realitate/virtualitate. Focalizarea pe studiul evoluţiei suprafeţei în spaţiu şi al intersectărilor hetero-spaţiale îi situează pe tânărul pictor (de atunci) în sincronie cu tendinţele experimentale europene de la sfârşitul anilor '60, în special cu arta conceptuală, pop-arta, mişcarea „Supports/Surfaces". Investigaţiile sale plastice marcate de spiritul experimental al anilor '60 îl plasează în proximitatea altor artişti din elita neo-avangadei româneşti[7]. Seria *Obiectelor albe cu*

[3] Matei Călinescu, *Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter*, Ed.Polirom, Iaşi, 1993.

[4] Marcel Duchamp, *Etant donnes: 1* la chute d'eau, 2* le gas d'eclairage*, 1946-66, asamblaj multimedia, Philadelphia Museum of Art; *La mariée mise à nu par ses celibataires, même*, (Le Grand Verre), 1915-23, instalaţie, Philadelphia Museum of Art.

[5] Simone Weil, *La Pesanteur et la Grace*, Plon, Cahiers, 1942.

[6] Victor Tiberiu Ciato, născut la 24 octombrie 1938; absolvent al Institutului de Arte Plastice „Ion Andreescu", Cluj, promoţia 1964; din 1964 este profesor la secţia pictură a aceluiaşi institut.

[7] Geta Brătescu, *Către alb*, 1971; Ion Bitzan, *Colaje în alb*, 1975; Florin Maxa, *Structuri*, 1969-1974; Ştefan Kancsura, *Dincolo*, 1970; Mircea Spătaru, *Garduri*, 1971, *Tipare*, 1974.

reflexe atinge una din tematicile obsedante ale sfârşitului deceniului şapte: Zona de gradul zero a limbajului plastic. „Mă interesa acel grad zero al picturii doar că la mine acel punct era mai voluptos!" – îmi mărturisea Victor Ciato într-o discuţie în atelier din 1997. Problematica care a dominat în cercetarea plastică neo-avangardistă din acea perioadă a fost legată de metabolismul plastic al *obiectului*, punctul central al viziunilor formaliste ce insistau pe „deconstrucţia" limbajului de tip clasic . *Obiectul* era răspunsul optim ce satisfăcea tendinţele matieriste, puriste, anti/narative şi anti/iluzioniste ce traversau epoca. Înscris în acest context, Victor Ciato a avut de la început un program de investigaţie coerent şi clar individualizat, sintetizat în două cicluri de lucrări remarcabile: *Cinci obiecte albe cu reflexe* (1967-1971) şi *Variaţiuni în spiritul sistemului Tang* (1973-1974). Lucrările problematizează articulaţiile fine ale limbajului plastic: care este raportul dintre obiectualitatea tangibilă şi spaţiul imaterial pe care ea îl creează, accesibil *doar* privirii, inteligibil *doar* prin focalizare contemplativă ? ce se întâmplă în spaţiul dintre obiect şi proiecţia sa ? ce spaţii se nasc la graniţa câmpurilor lor energetice complementare ? în ce fel „metabolismul" fiecăruia se activează sau se contaminează ? în ce fel spaţiile reale/proiective/virtuale sunt reversibile, şi cu ce consecinţe ? În fiecare dintre piesele seriilor sale răspunsul este conţinut în obiectul *ce devine reflexul aurei sale*. Imaginea pozitivă, cea luminoasă, nu e tangibilă, dar e *reală*. Cum funcţionează, deci, aceste „Obiecte luminoase"? prin *metonimie*. Imaginea pozitivă apare indirect, prin ricoşeu, prin substituire. Eliberată în primul rând de funcţia narativă sau iluzionist mimetică, ea devine funcţională, adică devine un instrument neutru, impersonal ce pune în rezonanţă două lumi care altfel ar rămâne închise în ele, nemanifestate. Plană, statică, rigidă, traforată de un desen pur geometric de tipul cosmogramelor, suprafaţa/ecran se „răsfrânge" printr-un puternic efect de solarizare. Clasica suprafaţă plastică este dezactivată prin lamelare, decupaj şi colorare în alb pe faţă şi în verde iradiant pe revers. Astfel, suprafaţa picturală în ambivalenţa ei suport/suprafaţă devine *obiect*, dar un obiect de gradul zero: el este semnificativ nu în sine, ci în măsura în care „se goleşte" de propria lui individualitate, mai mult chiar, de propria lui realitate, pentru a deveni ecran neutru, uşă batantă între spaţii fundamental diferite. Către acest inefabil orizont vertical ţintesc lucrările lui Victor Ciato, cu o precizie şi acurateţe exemplare.

Aşa cum cele două feţe ale câmpului pictural rămân distincte şi culoarea

se bucură de autonomie. Albul, culoare prin excelenţă pozitivă, cuprinde şi stinge orice tensiune, orice contradicţie. Verdele este puternic iradiant, activat de o luminiscenţă rece, fosforescentă, specifică culorilor acrilice. Această suprafaţă verde intens colorată, pictată fiind pe revers, e perceptibilă doar prin ricoşeu, prin reflectarea sa ca flux energetic pe ecranul alb al celeilalte feţe picturale. Victor Ciato pune astfel, într-o modalitate proprie, problema reversului picturii intens dezbătută în epocă[8]. Lucrările lui Victor Ciato, printr-un joc elementar de reflectare, obţin un puternic efect de spaţialitate imaterială, pur optică. El creează astfel o sintagmă plastică proprie: *obiectul şi aura lui*. Miza acestui joc, la fel ca în lucrările lui Anish Kapoor, este transgresarea opacităţii brute a obiectului inert prin *exerciţii de transparenţă* care să conducă la o percepţie pur vizuală, „imaginală"[9], a realităţii plastice. Mesajul e formulat sintetic: nu materia contează, ci energia ei ; nu corpul contează, ci aura lui.

Aceste *exerciţii de transparenţă* pot deschide spre vizualizarea unora dintre calităţile „pneumatice" ale imaginii plastice.

---

[8] Vincent Bioules, unul din membrii mişcării „Supports/Surfaces" teoretiza astfel acest aspect: „Culoarea nu se va mai arăta în calitate de veşmânt al unei forme, ci eliberată de rolul ei de dublură, de cuvertură a altui proiect, ea va putea fi descoperită ca şi realitate independentă", în „Beaux Arts", nr.88, 1991, p.66.

[9] Andrei Pleşu, *Limba păsărilor*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994, p.265

ANATOMIA DIAVOLULUI. O PRIVIRE ÎN CÂMPUL ARTEI

Prof. Dominic Alain, masterat
Academie Royale des Beaux-Arts, Belgia

„Primus prae cipuusque pictor est phantasica virtus" (Prima şi cea dintâi virtute a pictorului este fantezia).
Giordano Bruno - *Sigillus sigillorum*

În *Căderea îngerilor rebeli* a lui Bruegel aflată la Musée royale des beaux arts din Bruxelles există un detaliu care merită atenţia îndoită a privitorului. În colţul din stânga jos al pânzei un monstru rozuliu, jumătate om, jumătate broască, trage vânturi, în timp ce îşi devorează inconştient piciorul. Suntem tentaţi să vedem în acest chinuitor carnagiu expresia unei aberaţii gratuite: o imagine tragi-comică ce nu ne poate provoca dacât o sceptică grimasă. Căderea în desuetudine a unui atare subiect, anticipată de acest self-distruction în panza lui Bruegel pune rândurile de faţă sub semnul zădărniciei. Încă un text despre diavol? La ce bun să îngroşăm cohortele diaboleşti cu încă o pledoarie fie ea şi cărturărească despre duşmanul omenirii îndelung mediatizat în cea de-a şaptea artă ori pus mai nou la îndemâna copiilor prin noua industrie a BD-urilor? Ambiţiile textului de faţă nu sunt atât de mari, ci urmăresc strict surprinderea imaginii diaboleşti şi concepţiilor pertinente privind existenţa sa corporală. Motiv în plus care ne face să atingem problema unui studiu pseudo-anatomic de suprafaţă. Ce vrea în

definitiv să spună o „anatomie a diavolului"?

În faţa acestui titlu excentric nu pot să nu mă gândesc cu stupoare la riscurile unei asemenea opţiuni. Cititorul se va simţi probabil instigat, violentat în nobilele sale intenţii livreşti, evitând disconfortul unei astfel de teme care reclamă o stare emoţională aparte. Personal am ales calea riscului având însă mereu în minte cuvintele lui Denis de Rougemont, cel care a pus la un moment dat fatidica întrebare: „Să vorbeşti despre diavol, să scrii despre el, nu este acesta oare un mod imprudent de a-l provoca public?"[1].Să reuşeşti să asculţi totuşi, în marea orchestră a lumii, vioara a doua presupune anumite veleităţi.

Este posibil ca acest gen de preocupări să fie considerat minor, periferic, justificat doar de teribilismul titlului. Surdele dispute pe tema unei actualităţi ori a unui anacronism[2] a problemei diavoleşti nu au reuşit să ne convingă în ce măsură suiectul mai poate avea încă faţete necunoscute. Observăm faptul că majoritatea „specialiştilor în diavol" afişează din start o anumită pudoare, lepădându-se de trei ori în prefeţe înainte de a vorbi despre el. Se impune tot mai des a păstra distanţa analistului. Astăzi cunoscând universul imagistic delirant al lui Matthew Barney ori maleficiile lui Joel Peter Witkin, când *End of days* nu reuşeşte să facă din Arnold Swarzenegger un Anticrist credibil, când spaimele noastre milenariste nu au cunoscut decât un palid ecou în preajma anului 2000 orice înclinaţii demonologice par neavenite. Putem afirma că resuscitarea demonicului este atât de palidă pe cât este de vizibil regresul Bisericii. Într-o oarecare măsură totul a devenit permis în literatura (şi mai nou discografia) demonologică. Diavolul a pierdut teren.

Vis à vis de acest regres o „anatomie a diavolului" nu poate fi decât un memento înfiorător. Un remember. Motivaţiile alegerii de faţă au fost acele catalogări facile ale diavolului în abstracta categorie a imaginarului. *Veto*-ul de faţă nu neagă ordinea în lucruri, ci doreşte uşoare nuanţări.

În 547, sinodul de la Constantinopole îl declara a fi veşnic. Dat fiind acest verdict implacabil, omul îşi are în persoana diavolului un adversar de care, cel mai adesea, este dominat. „Aici pe pământ, Satana trage sforile"

---

[1] Denis de Rougemont, *Partea diavolului*, ed. Anastasia 1994, p.6.

[2] Robert Muchemled vede în diavol „un copil al timpului său", vezi *O istorie a diavoului*, ed. Cartier,2002, p.287.

constata Jaques le Goff[3]. Guvernați astfel în intențiile noastre rele de către el, îl ignorăm adesea. Este un fapt admis că diavolul încarnează tendințele noastre cele mai bestiale, că ne determină la acestea, că este materializarea și motivația terorii, că este motivul oricărei catastrofe. In mentalul colectiv, diavolul este responsabil de toate nefericirile. Culpabilitatea „celuilalt" devine pretextul oricând la îndemână pentru a-l acuza. Între persoană și non-persoană, Satan mizează din umbră pe confuziile și veșnicele noastre dubii. Diavolul va fi întotdeauna „celălalt", mascatul, călătorind icognito în mentalul colectiv ca în propriul „one man show". Capetele de acuzare se lovesc în final de recuzita sa, ceea ce-l face imposibil de recunoscut, trucajele, dedublările sale care îi pun în dilema atât pe sf. Wolfgang cât și pe Faust. Aici mărturiile uzează și abuzează de cele mai savante epitete cu unicul scop al portretizării cât mai credibile (înțelege reconoscibile) a demonului.

Îndoielnica sa corporalitate...Iată așadar o temă cu care se poate trișa, contradictorie, dualistă în sine, încarnarea maleficului fiind imposibil de atacat de pe pozițiile rațiunii. Profitând de acest lapsus persistența în ambiguitate ne va fi scuzată. Am considerat astfel erosul diabolic ca fiind o primă dovadă în sprijinul acestei anatomii. Tactilul impur, acuplarea generală, debandada erotică, refulările sexuale, participarea mai mult sau mai puțin fictivă, conștiența sau inconștiența, la orgiile diavolești sunt tot atâtea capete de acuzare în spijinul justiției clericale. Fornicațiile vrăjitorești sunt execrabile[4]. Există multiple scrieri cu privire la acest subiect tabu, note la subsolul fascinației mefistofelice, dispute privind realitatea sa corporală/spirituală, care nu fac decat să bulverseze, fără îndoială, dar nu vor boicota niciodată verdictul ordaliilor. Confesiunile, benevole sau nu, abundă. Sub acest aspect, orice descriere, orice figură de stil este insuficientă pentru a reda deplina sa stricăciune. Descierea pe care i-o face Raoul Glaber, cel care a avut straniul favor de a-l vedea „în carne și oase" este poate cap de afiș: un portret respingător, o *summa* a urâțeniei absolute. „Încălzit de atâta sforțare", cu „fese ce-i tresăltau" și o „cocoașă pe spate"[5], arătarea îi violează intimitatea dormitorului. Mărturii terifiant

[3] Jacques le Goff, *Imaginarul medieval*, ed. Meridiane, 1991, p.29.
[4] Vezi Robert Muchembled (coord.), *Magia și Vrăjitoria în Europa din Evul Mediu până astăzi*, ed. Humanitas, 1997.
[5] Apud André Scobeltzine, *Arta feudală și rolul ei social*, ed. Meridiane, 1979, p.93.

de detaliate, poate nu tot atât de credibile, ne dau acei nefericiți anchetați, în mare parte femei, care au avut sumbra favoare de a-l atinge. De la Sf. Iustina, al cărei diavol era un frumos tânăr și până la o oarecare Alice Drigee, iubită a unui demon slut, dar uimitor de potent[6], citim tot atâtea dovezi ale unei metamorfoze desăvârșite. Sincron cu culpabilizarea femeii, erosul diabolic este debordant[7]. Pasiunile furioase ale amorului carnal lăsau interogatorii în perplexitate. Asupra acestor picanterii anchetatorii insistă. Pentru grefierii inchiziției nu există pudoare prea mare atunci când notează ineditele mărturii. Animat de pofte carnale, diavolul este animal potent. *Diabolus erectus*. Dorința de a poseda în ritmurile sabatice ale acuplării aduce în scenă demoni incubi, sucubi perverși, excesiv de carnali. Pornografia diavolească va crește treptat în repertoriu. Ceea ce era o misogină și violentă perversitate la Baldung Grien și Manuel Teusch va ajunge o satanică estetizare a nudului la Felicien Rops în același timp în care în Parisul secolului al XIX-lea „Erotomaniile" atentau, în ciuda cenzurii, la pudoarea burgheziei franceze. Puternic animați de sexualitate, demonii tulbură liniștea casnică. Infirmând orice dubii privind iluzoriul său corp, mărturiile nefericitelor frizează orice pudism. Disprețul este cu atât mai mare. Reacțiile nu întârzie să apară. Clerul își face o datorie sacră din a se opune ferm și irevocabil în fața acestei febre generale. Astfel începe Holocaustul Renașterii: vânătoarea de vrăjitoare. Ne aflăm în fatidicul an 1485, cand papa Inocențiu al VIII-lea, declarându-se „îngrijorat" de invazia demonicului în lume, dicteaza bula *Summis desiderantes* prin care îi autoriza pe dominicanii Heinrih Kramer și Johann Sprenger să editeze terifianta lucrare *Malleus Maleficarum (Ciocanul Vrăjitoarelor)*. Această carte, plină de aspecte penale și procedurale privind demonologia, reprezintă punctul de plecare spre isteria generală. *Malleus*, Monitor Oficial al Bisericii catolice, zace pe masa fiecărui judecator; este ultimatumul irefutabl al autorităților bisericii și în același timp o carte tristă în care diavolul s-a făcut confortabil[8]. Zeloșii săi autori rivalizează în sadism cu Gilles de Rais, B. Gui, Torquemada ori Jean Bodin. Nefastele ore de vânătoare aveau să ofere

[6] Cf. Ioan Petru Culianu, *Eros și magie în Renaștere.1484*, ed. Nemira 1994, p.212.
[7] Vezi I.P.Culianu, *Op. cit* și în special Alexadrian, *Filosofia ocultă*.
[8] Vezi Jakob Spranger & Heinrich Kramer, *Malleus Malleficarum* în traducerea lui Montague Summers, N.Y.1971.

indicii nu mai puțin fantastice cu privire nu numai la onomastica diavolească (domeniu în care ceva mai târziu va excela Jacques Collin de Plancy)[9], ci și la cutumele, mitologia, folclorul și multiplele alte aspecte sociologice privind prezența demonului în lume. Pentru recuperarea celor aflați la discreția diavolului nu este cruțat nici un efort. Cumplita scenă se termină cel mai adesea printr-un act de expirare a demonului pe gură (vezi experiența extremă a locuitorilor din Arezzo, salvați de intervenția exorcistă a Sf. Francisc). Posesor al corpului dar încă nu și al sufletului, demonul face pacte cu fiecare(vezi legenda Sf. Teofil), totul rezumându-se pentru acest bussines-man la o chestiune de afaceri. Omniprezența sa e incontestabilă. Pentru un ochi abil, a citi printre rândurile unei vieți de sfânt devine exercițiu de deconspirare a acțiunilor corupătoare ale necuratului[10]. Hagiografia devine demonografie. Psihomahia este evidentă(eterna luptă dintre Bine și Rau). De departe cel mai celebru, cazul sf. Anton vorbește de la sine. Înainte de a fi victima melancoliilor flaubertiene, Anton este un veșnic hărțuit.O pradă. A te opri la Schongauer în detrimentul lui Bosch sau Grünewald nu trădează până la urmă decât slăbiciunea noastră pentru o organizare de mare finețe a compoziției epurate de accesorii inutile. Iată esența diavolului! Nu putem să nu fim de acord cu Max Dvorak atunci când afirmă că o dată cu Schongauer își face apariția „o nouă concepție despre demonic"[11]. *Horror vacui* declarată, „ispitirea" sa se constituie într-o compactă compoziție: o implozie demonică. Avem în fața ochilor o „falsă mandorla" care, la antipodul celestului model iconografic, nu mai protejează, ci își devorează interiorul. O plantă carnivoră. Oricine dorește o detaliere în sensul descris de această „antiantropomorfie" nu poate să nu se oprească la admirabilele studii ale lui Baltrusaitis[12]. Pertinentele sale analize privind morfologia infernului gotic deconspiră complexități „genetice" dificil de urmărit de pe premisele unei anatomii clasice. Vegetal-carnal, infernul baltrusaitisian, din descendență asiatică, face apologia polimorfismului.

[9] Organizat ierarhic, nobiliar, infernul lui Collin de Plancy oferă conform maximei *nomen est omen* motivația unui index de nume exhaustiv în care cohorta mârșavă își găsește figuranți de la Baal la Mamon., vezi Jacques Collin de Plancy, *Dicționar diabolic*, vol.I, II, București, 1992 și de asemenea Gustav Davidson, *Dictionnary of Angels including the fallen agels*, Londra, 1967.
[10] Vezi Jacques de Voragine, *Legenda de aur*, ed. Dacia.
[11] Max Dvorak, *Scrieri despre artă*, Meridiane, 1983, p. 275.
[12] Vezi Jurgis Baltrusaitis, *Metamorfozele goticului*, București, 1978.

Pentru a evita disconforturile vizuale ale unei anchete, deja puse sub semnul icongruenței, o nuanțare a titlului se impune în sfârșit. „Anatomie" nu vrea să vorbească *stricto sensu* despre conformația unui corp. Nu vom găsi niciodată în diavol pacientul decedat. „*Regnum diaboli*" se va sustrage și celei mai superficiale disecții, preferând întotdeauna porcii din Gerasa. Ceea ce lipsește medicinei fantastice este tocmai un astfel de tratat, gen *de dissectione partium* atât de popular în secolul XVI. Este regretabil faptul că medicul Jean Wier, care calcula estimativ cohortele diavolești în *De prestigiis daemonum*, nu s-a hazardat să alcătuiască un compendiu pe această temă, în replică la celebra lucrare a lui Andrea Vesalius: să scrie o anatomie imposibilă. Anomalie prin excelență, disproporționat în propria sa constituție fizică, demonul sfidează orice normă osteologică; este de o realitate epidermică dezgustătoare. El dă, în accepțiunea Sf. Augustin, lovitura de grație creației din cele șapte zile, parodiază firescul, lucrarea divină(*opus dei*). Anatomia corpului contrafăcut este o anatomie perversă, veșnic pasibilă de îmbunătățiri. Anatomia diavolului nu e în fond decât erata tuturor anatomiilor posibile. În spatele măștilor zace hidoșenia absolută. Imaginile fidele hagiografiilor, așa cum au fost ele dictate de sinoade, încearcă în detalii să ne prezinte chipul său malefic. Departe de aspecte umanizate, tentativa de portret pare să capteze tot ceea ce este mai grotesc, bestial/animalic, scârbos, diform, într-un cuvânt, anormal în această lume. Monstrul suzeran, „replică la bunul gust"[13], hibridul rege, care, opinează René de Solier, reprezintă „ceea ce nu știm"[14], absconsul încorporat formelor celor mai suspecte. Imaginea unui Satan antropomorf, așa cum apare pentru prima dată în arta coptă(secolul VI, Baouit, Egipt), va câștiga în urâțenie urmând o degradare continuă[15]. Încercările de portret sunt diverse. Apocalipsul lui Beatus, ori al Sfântului Sever, planșa infernului din „Les très riches heures du duc de Berry" ori fresca de la Camposanto poartă în chip de frontispiciu imaginea gâdelui suveran.

Petru Venerabilul scria despre aparițiile demonului calugărilor sub

[13] Gustave René Hocke, *Lumea ca labirint*, Meridiane, 1973, p.158. Nu este geografia imaginară una dintre variile extensii la o istorie a monstrului? O topografie a insolitului, un finis terae, loc al oribilului populat de sciapozi, chinocefali, acefali panotii, giganți, pigmei și restul „faunei" lui Honorius d'Augustoduniensis?
[14] René de Solier, *Arta și imaginarul*, Meridiane 1978, p.129.
[15] Vezi Jacques Levron, *Le diable dans l'art*, Paris 1935.

înfățișarea animală. Se prea poate ca, în vecinătatea animală, diavolul să se simtă în mediul său. Satan se va întoarce întotdeauna la bestie. Nu vom putea avea acces la imaginea sa decât prin animal. Deși cunoaște posibilități de metamorfozare nebănuite, unele detalii anatomice îi scapă întotdeauna. Epigon prin excelență, diavolului nu-i reușește însă pe deplin nici măcar camuflajul animal. Astăzi ni se pare amuzantă grija cu care interogatorii puneau întrebări pertinente legate de picioarele lui Satan, cu copita despicată. Combinând capete, însușindu-și, rând pe rând, reflexele fiecărei viețăți în parte, diavolul, grylul, este guvernatorul fantastic al unei faune fantastice. Față a grimasei, a strâmbăturii, a rânjetului, a mimicii respingătoare, fața diavolului este hipnotică. Ea este un răspuns la toate angoasele și terorile colective. Iată diavolul ca o *speculum* a răutății absolute. Tocmai în acest „colaj al cărnii" stă întreaga sa stranietate, în gena imposibil de reperat. Diavolul mizează, ca monstru compozit ce este, pe confundarea genurilor uman/animal, urmărind confuzia totală. Sirene, tritoni, centauri, grifoni, himere și toată suita de bestiar care îi provoca oroare lui Bernard de Clairvaux[16], năvălesc ca o turmă a corciturilor în biserică. Sculptorii romanicului ca fii ai lui Gislebertus (semnatarul de la Conques), trăind undeva într-o anticameră a Judecății de Apoi, nu sunt decât niște crispați cu mâna pe daltă. Terapia de șoc a sculpturii romanice mediatizează diavolul printr-un realism brutal. Devoratorii de la Chauvigny sau monștrii de la Vezelay transfomă „biblia pauperum" într-un roman negru.

Toate atributele desfigurării fac cu atât mai dificilă tentativa de portret. Diavolul însuși spune: „Sunt desfigurat până într-atât încât nu mă poți recunoaște. Mi s-au dat toate numele și toate formele posibile"[17]. Ne aflăm pe domeniul grylului[18], descendent antic al monștrilor compoziți. Abstract. Anamorfic. Absurd. Un Ianus al Sodomei, colaj genetic lugubru. Refuzând simetria, sustrăgându-se adevăratei proporții, inducând în eroare prin veșnice dedublări, acest hibrid își va găsi în Bosch cel mai fidel portretist. S-a afirmat despre Bosch ca ar fi un veritabil „grillorum inventor", specialist în diavol, eticheta poate prea adesea etalată ca un

[16] Vezi scrisoarea Sf. Bernard către Guillaume în W. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, ed. Meridiane 1978, p.272.

[17] Apud Kurt Seligman, *Histoires des magies*, Paris, p.126.

[18] Mult mai detaliat în problema grylului vezi J.Baltrusaitis, *Op. cit.* si Emile Male, *The Gothic Image. Religious art in France of the Thirteenth Century*, N.Y. 1972.

firesc ce rezultă din aproape fiecare operă a acestui straniu pictor de lucruri imposibile. Pentru o mai bună înțelegere a iconografiei sale, Gombrich[19] invită mai degrabă la o mult mai atentă lecturare a Bibliei decât a lucrărilor esoterice care răspândesc printre rânduri aluzii la diferite simboluri oculte. Lumea lui Bosch, lume pe dos, lume anapoda este populată de homunculi de origine îndoielnică, scăpați toți parcă de pe o imensă corabie a nebunilor. Se renunță declarat la cerebral. Multiplicarea grylului, obsedanta sa înmulțire devine, prin exces, anulare. El scapă până și celui mai atent inventar. Va trebui să ne educăm intelectul, sfătuiește Michel de Certeau, a ignora lizibilul acestor lucrări, textul lor, narativul, istoria. A trece cu vederea detaliul proclamând benevoli „autonomia acestei picturi față de toate prozele lumii"[20] rămâne exercițiul vizual cel mai nimerit. Pentru că în definitiv privitorul care face jocul lui Bosch (acela de „a gândi nimicul") rămâne prizonierul unui „rebus-criptogramă"[21]. Anatomia lui Bosch nu mai necesită nici o disecție. Tot ce este înăuntru se află deja în afară. Atunci când Antonio de Beatis[22], în 1517, a văzut în *Grădina desfătărilor* „cose tanto piacevoli et fantastiche", diavolul a trecut în domeniul divertismentului. Perversa delectare a ochiului nu se oprește însă aici. Chiar dacă Italia nu poate oferi prin Luca Signoreli o revanșă credibilă (epopeea suferinței de la Orvieto, vădit aluzivă la textele lui Savonarola, pune în scenă venirea unui Anticrist apolonic robust, guvernator al supliciului general) ea se răscumpără prin infernul dantesc și admirabila sa ilustrare de la Camposanto, acolo unde un Satan homofag ingurgitează carne tânără. Ostentația răului este reținută. Diableria transpiră din abundență în socialul rustic, pe tărâmul catolicismului fervent dar nu cu atâta asiduitate în artă. Asta în măsura în care grafica lui Bellini nu constituie o excepție. În același registru al bizarului vin să concureze mascaradele, bravada, frenezia dionisiacă care însoțesc aparatele de mare inginerie ale lui Vasari și Borghini, ele rămânând însă artificiale capricii. Privirile introspecte trebuie aruncate asupra coifurilor, armurilor, harnașamentelor, acolo unde zac silențios dragoni, himere și feluriți alți

[19] Cf. Ernst Gombrich, *Moștenirea lui Apelles*, ed. Meridiane, 1981.

[20] Michel de Certeau, *Fabula mistica, sec.XVI-XVII*, ed. Polirom, Iasi 1996, p.55.

[21] *Idem*, p.53.

[22] Apud Ernst Gombrich, *Op. cit.*, p. 135.

monştri antici lipiţi pe corpul luptătorului. Suntem admiratorii unei heraldici a maleficului prin care păgânismul antic îşi ia revanşa[23].

Febra medievală devine cronică în nord. Superlativul fricii va fi oferit de Bruegel cu al său „Triumf al morţii". Anecdoticul biblic al uciderii pruncilor devine turnir alegoric. La Prado, orice privitor este copleşit. Suntem masacraţi de pretutindeni fără vreun avertisment prealabil. Recensământul morţilor este impecabil. Demonizarea morţii, absolută. Duo malefic: diavolul şi moartea se acompaniază reciproc în sonate fatale privind nimicnicia condiţiei umane şi iminentul sfârşit al lumii. Soarta cavalerului lui Dürer, flancat de cele două hidoase creaturi, este pecetluită. Fascinaţia unui demon multiform avea să-i inspire lui Nicolaus Manuel Deutsch o recuzită de costume baroce *avant la lettre*. Costum sau piele a diavolului, distincţia nu mai este clară la Callot şi cu atât mai puţin la Fr. Desprez (*Recueil de la diversité des habits*,1562, şi *Songes drolatiques*, 1565). Tertipurile lui Callot care face apoteoza unui gen „anapoda"[24] cât şi repertoriile imagistice comice (dar nu lipsite totuşi de o disimulată agresivitate) ale lui Desprez deschid o perioadă barocă în care infidelitatea estetului faţă de subiectul diabolic se face simţită. Dintre „ultimele patru lucruri" omul baroc preferă moartea. Thanatos câştigă în faţa lui Mefisto. Postură de invidat cu atât mai mult cu cât vanitasurile lui Valdes de Leal sunt pe undeva conforme aceluiaşi pesimism, iar din obscuritatea „necuratelor" peisaje ale lui Magnasco aşteptăm, ca şi mai târziu la Piranesi,oricând apariţia unui demon al tenebrelor. Acţiunile punitive împotriva insurecţiilor diavoleşti nu mai sunt necesare. Angoasele se revoltă într-o cu totul altă direcţie. Profeţiile apocaliptice devin avertismente, memento mori-uri. Flagelarea omenirii este propria-i putrezire: spectacolul lent al neantizarii. Decorticarea provoacă însă în continuare aceeaşi repulsie, aceleaşi frici. Panica este eternă.

Expulzarea demonului într-o societate din ce în ce mai neîncrezătoare şi sceptică va duce la categorica sa anatemizare în câmpul imaginilor neoclasice. Imersiunea diavolului în politic, dacă ar fi să dăm crezare opiniilor lui Gerard Massadie, nu îşi mai găseşte aici justificarea. Asistăm la o mişcare iconoclastă: distrugerea falsei icoane[25].

Milenarismul se împlineşte însă puţin mai târziu, o dată cu literatura romantică de inspiraţie neo-gotică. Riscând o poziţie adversă faţă de

[23] Vezi André Chastel, *La crise de la Renaissance*, Geneva 1968.
[24] Marcel Brion, *Arta fantastică*, ed. Meridiane, 1970, p. 159.
[25] Vezi Gerard Massadie, *Histoire generale du diable*, Paris 1993.

cerecetările lui Mario Praz[26] putem afirma că în ce-l priveşte pe prinţul acestei lumi mutaţiile iconografice sunt palide. Resuscitarea lasă impresia unei manii estetice. Nici a lui Milton, nici cea a lui Viollet le Duc pentru garguii de pe Notre Dame de Paris, nici onirismul lui Fuseli atât de îndatorat lui Shakespeare, nici vizionarul Blake nu vor putea să reînvie pe deplin *l'age d'or du diable*.

Goya nu face un pact cu diavolul. Somnul adânc al raţiunii l-a determinat să-şi ia demonul în spate (vezi măgarii de pe umerii lui hidalgos). Pe întuneric. Taciturnic. A locui cu demonul sub acelaşi acoperis în Quinta del Sordo devine la Goya exerciţiul unei respiraţii maladive.

Afirmaţia noastre teribilă privind crepusculul demonicului necesită nuanţări:

Omul romantic nu mai poate inventa un diavol propriu, ci se foloseşte de antecedente iconografice medievale. A privi parodia unei liturghii într-o sinagogă a lui Satan este pentru Durtal prilej livresc de a-i lua urma lui Gilles de Rais. La fel cum tot livresc este în întregime *A noua poartă* a lui Polansky. O istoriografie a demonicului. *Inutile studium*: diavolul nu mai zace de mult în paginile otrăvite ale cărţilor unei abaţii. Omul romantic a găsit prea multă plăcere în pasiunea cărturărească. Demonul interior al omului romantic este unul bibliofil.

A scrie cu diavolul *in mentis*...

A-i caligrafia apelativele atunci când cunoşti deja experienţa lui Luther la Wartburg....Subterfugii penibile din faţa distanţei analistului. Care distanţă? Nu stă în vocaţia lui, prin chiar statutul său schismatic, să ne refuze orice postura maniheistă? Strategica sa dedublare, marele său tertip este, dupa cum o spunea Baudelaire, de a ne face să credem că nu există. Orice prudenţă este de prisos, în faţa unei asemenea desfăşurări de „forţe" imagistice suntem inevitabii copleşiti.

O istorie ilustrată a diavolului, o biografie *par images* a unui personaj secular, a explica diavolul pe înţelesul oricui; acest fapt ne permite în final o interogaţie privind intenţia generală a unei astfel de iconografii. De la anatemizare la didactică, de la morală la apologie, de la antipatie la manie, nu sunt toate acestea intervale ale unei propagande intenţionate care atentează prin recul la însăşi valoarea de *imago* a demonului. Vulgarizarea prin exces,

[26] Vezi Mario Praz, rubrica *Demonology*, în *Encyclopedia of World Art*, p. 330-333.

privirea viciată aruncată, doar asupra „cozii" (care iese de sub toate camuflajele: în definitiv suntem gata să demonizăm pe oricine), personalizarea conflictului bine/rău (vezi intriga atâtor filme) transformă iconografia într-o dezicere de sine, diavolul nu se mai explică, el nu mai trebuie înțeles; contează terifianta sa icoană, apariția, suspansul. Apatica și din ce în ce mai ambigua imagistică ocultă abandonează diavolul în vechile canoane. Ultima sa confesiune este dezicerea de sine. Plictis declarat. Anxietate. Am pierdut plenitudinea diavolului. Este evident că ceea ce reprezinta astăzi *imago diaboli* este simulacrul simulacrului. Înainte de a muri în interiorul credinței, el a murit ca imagine. Distrus *par lui même,* autodevorându-se, diavolul bruegelian-contemporan nu mai este de mult un homofag.

PARADIGMĂ AXIOLOGICĂ ȘI IDENTITATE ARTISTICĂ

Conf. univ. Gheorghe Buș
Catedra de Discipline Teoretice, Universitatea de Artă și Design

Motto: „Și eu am călătorit mult,
dar n-am umblat năuc pe glob"
Constantin Brâncuși

Consider potrivite aceste cuvinte ale lui Brâncuși pentru a fi luate ca reper deschizător de sens al reflecțiilor mele privind incitanta temă generică a simpozionului nostru.[1] Evident, însăși formularea temei invită la a nu fi tratată abstract – metafizic și atemporal – static, ci din perspective particulare (Sociologice, istorice, psihologice, estetice), dar, în fond, complementare. Mai mult, formularea temei invită la o privire lucidă a structurii și inserției faptelor artistice în contextul începutului de mileniu III. Poți cerceta și dezbate condiția artei și artistului în evul mediu ori în renaștere, în Japonia sau în Europa, așadar în variatele contexte ale locurilor și timpurilor, dar ceea ce ni se cere nouă e să gândim concret cum se pun și cum pot fi soluționate problemele artei și ale artistului în contextul contemporaneității noastre. Problemele pot fi la urma urmei aceleași, modul de punere și de soluționare în noul context sunt diferite

[1] Textul de față a făcut obiectul comunicării cu același titlu, susținută la Simpozionul Internațional „Condiția artei și artistului la început de mileniu", care s-a desfășurat la Universitatea de Artă și Design cu ocazia aniversării a 75 de ani de învățământ superior artistic la Cluj-Napoca (25-28 mai 2001).

şi tocmai acest fapt stârneşte interesul şi stimulează interogaţia.

Aceasta înseamnă că primul obiectiv pe care şi-l poate propune reflecţia e tocmai definirea conţinutului, a trăsăturilor caracteristice şi a proceselor aflate în desfăşurare la scara întregului „sat planetar”: „Globalizare”, „postmodernitate”, „alteritate”, „pluralism”, „diversitate”, „secularizare”, „nihilism”, „derută axiologică”, „un declin al valorilor naţionale in condiţiile triumfului eficacităţii economice”, „criză a sensului”, etc. – sunt doar câteva din formulările – diagnostic pe care teoreticieni de marcă – filosofi, politologi, teologi, sociologi – J. Fr. Lyotard, J. Derrida, G. Vattimo, R. Rorty, J. Baudrillard, U. Eco, Manfred Franck, etc., le-au fixat în lucrările lor şi care alcătuiesc un fel de breviar al conştiinţei de sine a epocii, ce reflectă şi sintetizează Zeitgeist-ul acesteia. Am făcut o trimitere foarte succintă la acest fundal în câmpul şi în orizontul căruia consider că trebuie pusă şi înţeleasă şi problematica identităţii în şi prin artă, ca una dintre determinaţiile intrinseci şi inalienabile ale acesteia şi, mai larg, ale întregii culturi spirituale.

Îmi propun, în consecinţă, să insist mai întâi asupra înţelesurilor şi modulaţiilor conceptului de identitate aplicat domeniului artisticului pentru ca apoi să prezint câteva dintre implicaţiile şi consecinţele ce rezultă din această dezbatere asupra învăţământului artistic, mai precis asupra surselor şi finalităţii creativităţii artistice ca obiect al strategiei pedagogice (cognitive şi acţionale).

Aşa cum este binecunoscut, în ultimii 10 – 15 ani, conceptul de identitate – concept originar metafizic – ontologic, mai apoi logic şi epistemologic, a fost şi este deosebit de prezent în conştiinţa şi limbajele „inteligheнţiei”, în mass-media de toate orientările[2]. Sintagma „discurs identitar” s-a impus tocmai ca urmare a prezenţei în conştiinţă a problemelor majore pe care le ridică mutaţia civilizaţională postmodernă, fenomenele globalizării economice şi tehnologice ale universalizării mijloacelor de informare şi de comunicare interumană, pe de o parte, concomitent cu pericolele uniformizării ale erodării şi pierderii identităţilor prin anihilarea trăsăturilor distinctive ale persoanelor, grupurilor şi culturilor tradiţionale, cu tabla de valori specifică acestora, pe de altă parte. Putem măsura mizele „discursului identitar” atât de intens prezent în anii '90 dar şi acum, chiar şi

[2] Vezi, spre exemplu, revista *Secolul XXI*, 7-9/2001 (436-438), având ca generic „Globalizare şi identitate”.

numai prin reamintirea cuvintelor care-l califică si-i dezvăluie sensurile, conotaţiile în diferite perimetre semantice: „păstrare”, „erodare”, „învăţare”, „asumare”, „afirmare”, „frustrare”, „reconstruire”, „recunoaştere”, „identificare”, „resemnificare”, „criza de identitate”, „conflict identitar”. Dezbaterile, la nivele diferite de relevanţă şi competenţă, pe tema identităţii şi a corelatului ei dialectic – alteritatea, diferenţa au scos la iveală, fireşte, o multitudine de sensuri şi accepţii inedite, dar şi simplificări, neconcordanţe şi poziţii de gândire extremiste – fundamentalismele identitare şi culturale de toate felurile (ideologice, politice, religioase, etc.), aflate la originea conflictelor violente care sfâşie societăţile şi în prezent. Are, aşadar, importanţă nu numai cum înţelegem identitatea în câmpul ei interactiv pe plan conceptual – teoretic, ci şi pe planul acţional, atitudinal. În faţa pericolelor reale sau a scenariilor imaginare legate de globalizare şi de consecinţele posibile ale acesteia, discursul identitar a marşat de regulă pe faţa negativă a lucrurilor – omogenizarea şi standardizarea care ar ameninţa existenţa şi identitatea culturilor şi a valorilor specifice, originale ale acestora. Dar, cum remarca judicios M. Maliţa, în cartea sa sugestiv intitulată *Zece mii de culturi, o singură civilizaţie*[3], dincolo de frisoanele şi crispările discursului se află, în noul context al globalizării, perspectivele excepţionale de intercunoaştere şi dialog al culturilor şi al identităţilor lor ireductibile, de cooperare şi afirmare a acestora într-un climat de emulaţie şi competiţie în care tensiunea între „a da” şi „a primi” e fertilă. În acest context de idei e necesar să reamintim adevărul potrivit căruia arta, creaţia artistică a reprezentat şi reprezintă o modalitate majoră de asumare şi exprimare a identităţii personale – a sinelui profund – şi comunitare şi de transformare a acesteia în destin semnificativ, în valoare culturală care se validează, la diferite nivele de legitimare, în principiu, la scară internaţională. Afirmaţia aceasta, având rolul de teză, este amplu argumentată şi confirmată prin analizele sociologice, psihologice, istorice şi estetice care arată cum coabitează în fiinţa artistului şi cum se întrepătrund identitatea dată de natură biopsihică –şi cea dobândită social – comunitară, culturală, spirituală, cu identitatea căutată şi construită, cucerita şi afirmată în cuprinsul operei sale. Desigur, între contextul social – istoric al locului şi timpului, cu lumea valorilor lui politice, morale, religioase, artistice, filosofice etc. şi interioritatea

[3] Vezi M. Maliţa, *Zece mii de culturi, o singură civilizaţie*, Ed. Nemira, Bucureşti, 1998.

artistului în procesul de creație – proces nu numai lucid, conștient ci ținând și de „noaptea adâncă" a inconștientului, cum se exprima H. Read, există complicate interacțiuni și medieri. Nu e cazul să aprofundez aici. Ajunge să afirm doar că între polii diverși care animă evoluția artelor, ca și între procesele pro și contra de ordin existențial și spiritual trăite și dezbătute pe viu de eul tensionat al artistului, forța personalității, harul dar și voința sunt acelea care fac ordine, care unesc într-un liant sintetic totalitatea experiențelor convertindu-le, prin sublimare și transfigurare, în expresivitatea formelor vizual – plastice, în adevărul artistic al operei. Scriitorul, artistul in general, observa tranșant Rolland Barthes, e omul care transformă radical „le pourquoi" al lumii intr-un „comment écrire" și care, prin creație, prin plăsmuirea operei, transcende efemerul și dă chip, întruchipează – expresiv și durabil –inconfundabil creativitatea sa.

În lumina acestor considerente putem, sper, înțelege ideea potrivit căreia opera de artă, adevărată și reprezentativă ca reușită estetică, prin însăși natura elementelor și a actelor care-i prezidează geneza și instaurarea valorică este o rezultantă vie a determinațiilor obiective și subiective, nu numai ale identității biografice a artistului ci și ale identității comunitare (etno – lingvistice, naționale, culturale) căreia îi aparține, al cărei fiu este, chiar și atunci când îmbracă haina critică și de tăgadă, de despărțire (dar despărțirea și dorul sunt corelative!). Dezbătând nuanțat problema raporturilor dintre etnic și estetic, L. Blaga, la vremea sa, sublinia că „ceea ce e profund etnic se înfăptuiește de la sine", că „atunci când fondul etnic – identitar există într-un om are putere de destin, iar artistul orice ar încerca, nu scapă de poruncile scrise cu sânge în anatomia lirică a ființei sale". Rațiunea unei atât de apăsate accentuări a dependenței artistului de realitățile etnice – naționale cărora le aparține, de matricea stilistică ce-i definește apriori întreg orizontul său spiritual, L. Blaga o făcea la vremea sa, dar într-un mod valabil și azi, atât împotriva dezrădăcinării și ignorării, chiar a schimonosirii fondului originar al inspirației și creației artistice, cât și împotriva degradării artistului la nivelul etnograficului pitoresc și exoticului interesant". „O operă de artă - scria Blaga - nu devine națională prin faptul că adună în sine ca într-o căldare vrăjitorească cât mai multe elemente etnografice. O operă de artă devine „națională" prin ritmul lăuntric, prin felul cum tâlcuiește realitate, prin adânca afirmare sau tăgăduire a unor valori de viață, prin instinctul care niciodată nu se dezminte, pentru anume forme, prin dragostea

invincibilă pentru un anume fel de a fi și prin ocolirea altora."[4]

În consecință logică, directă, aceasta înseamnă că un artist, un scriitor nu este, nu devine „mare" pentru că e „specific", ci, invers, devine specific pentru că este mare prin talentul și geniul său, prin faptul că în și prin opera sa sunt transfigurate artistic și exprimate exemplar noi și noi componente ale complexului de particularități ale „sufletului național" cu care s-a identificat organic. De aceea, oricât de bine intenționată ar fi dorința și voința de a fi specific național în artă, o astfel de determinație a artei ca „artă națională", adică reprezentativă la nivelul unei culturi naționale, nu se obține prin programare, prin aranjamente descriptive – etnografice și discursuri de legitimare; asemenea tentative, oricât de zgomotos lansate, la noi ca și oriunde, s-au dovedit, de fiecare dată, deșarte și nocive, sortite eșecului.

Dimensiunea reprezentativității identitar – naționale în artă este dată de gradul de originalitate și autenticitate la nivelul formei și mesajului, de măsura în care artistul, afirmându-și identitatea lui profundă și opțiunile lui spirituale, s-a ridicat întru universalitate. Să reamintim, așadar, că naționalul si universalul nu sunt determinări polare, ci momente corelative ale artei. Aceste momente se întrepătrund și se condiționează reciproc. Universalitatea e o dimensiune internă a unor creații artistice naționale, temelia ei rezidă în puternica originalitate „locală", în gradul de aprofundare a adevărului existențial așa cum îl trăiește fiecare comunitate etnico – națională până acolo încât, prin transfigurare artistică, să poarte cu sine un mesaj valabil pentru oamenii altor spații culturale.

Cu îndreptățire scria G. Călinescu că „universalitatea fiind un punct cosmic al unei verticale pe pământ iar nu o abstracție, orice poet universal este eo ipso un poet național. Homer era grec, Dante florentin, Shakespeare englez; extirpați din opera lor ce e concret etnic, sublimele lor îngustimi, dacă vreți, și totul rămâne inert și fără puls. Universalitatea este o inimă individuală, puternică și sonoră, ale cărei bătăi istorice se aud pe orice punct al globului, precum și-n viitor"[5]. Sensul acestei demonstrații călinesciene este să conchidă că un creator de artă nu devine universal încetând să fie național, ci, dimpotrivă, pătrunzând mai adânc în firea și spiritualitatea etnico-națională a cărei identitate, sublimată artistic o exprimă. Vorbind despre

[4] L. Blaga, *Zări și etape*, Ed. Minerva, București, p.323.
[5] G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, EPL, București, 1967, p. 755.

Eminescu, Arghezi constata că „fiind foarte român, Eminescu e universal”[6].

Într-un mod frapant de asemănător este pusă ecuația național – universal și în perimetrul altor dezbateri, dinăuntrul altor spații culturale: „Numai devenind națională – scria A. Gide – o literatură câştigă loc în umanitate şi semnificație. Ce este mai spaniol decât Cervantes, mai englez decât Shakespeare, mai italian decât Dante, mai german decât Goethe, mai francez decât Voltaire şi Montesquieu, mai rusesc decât Tolstoi şi Dostoievski şi ce este mai universal-uman decât aceştia?”.

Insistența mea asupra acestui aspect nu e tot una, cum ar părea la prima vedere, cu a forța uşi deschise. Toți anii aceştia de tranziție, de după Decembrie 1989, lasă acum să se vadă prezența a numeroase uşi închise înțelegerii adecvate a schimbărilor produse în paradigma axiologică tradițională de către noul context postmodern. Dacă, pe urmele unor Th. Kuhn, E. Morin[7], aproximăm ideea de paradigmă axiologică ca fiind ansamblul axiomelor, credințelor, valorilor, miturilor şi simbolurilor ce constituie „peisajul mental” mai mult sau mai puțin conştientizat şi formulat teoretic ce conferă cadrul de inteligibilitate şi sens gândurilor şi acțiunilor într-o epocă istorică dată, observăm tocmai că intrarea în postmodernitate înseamnă şi intrarea în criză a polarităților paradigmei moderne europene, multă vreme considerate de nedepăşit (obiect/subiect, local/global, centru/periferie, ştiință/credință, cognitiv/aplicativ etc.). „Suntem postmoderni – scrie G. Vattimo – deoarece, pentru noi nu mai au sens toate aceste dimensiuni care, pentru modernitate, erau întotdeauna temporale şi axiologice împreună”.

În ordinea de idei care ne interesează, acest fapt a însemnat şi înseamnă irumperea şi ivirea în prim plan a pluralismului culturilor şi a tablelor lor tradiționale de valori, înseamnă ireductibilitatea lor la un centru unic de validare şi de consacrare, înseamnă, în fine, recunoaşterea lor mutuală, dialogul şi interactivitatea lor; dar acest fapt mai poate însemna, în negativ, şi replierea, autoînchiderea, cu toate consecințele ce rezultă de aici (ca, de exemplu, ispita fundamentalismelor...). „Altul”, „celălalt”, nu doar mi se opune, mă neagă, ci mă şi confirmă, mă ajută să dobândesc o conştiință

[6] T. Arghezi, *Eminescu*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973.

[7] Vezi V. Tonoiu, *În căutarea unei paradigme a complexității*, Ed. Iri, Bucureşti, 1997.

mai bună de mine însumi, de posibilitățile şi de limitele mele. Privim împreună, aşadar, cooperăm! „Identitatea sinelui este dată de relația sa cu ceilalți” – nota Ch. S. Peirce – adevăr valabil nu doar în ce priveşte omul ca individ, ci şi ființa diferitelor culturi. Ceea ce înseamnă că a vorbi despre identitate echivalează până la urmă cu a vedea şi asemănările, înrudirile, dar şi deosebirile, caracterul ireductibil si inconfundabil. Cu umorul tipic, un scriitor englez spunea că identitatea e „felul în care îți porți pălăria”. Reflectând asupra întrebării „Vom putea, oare, trăi împreună ca egali şi diferiți?” – sociologul francez A. Touraine constata că adevărata problemă care se pune astăzi pe acest plan este articularea coerentă şi viabilă a rațiunii tehnico – industriale cu identitățile culturale în aşa fel încât soluția ei să însemne şi posibilitatea de afirmare a propriei libertăți şi responsabilități. „....definind natura crizei pe care o trăim – conchide A. Touraine – vom avea şi mijloacele prin care să ne reclădim capacitatea de a gestiona mutațiile la care asistăm şi să definim opțiunile posibile în fața a ceea ce astăzi suntem tentați să vedem doar ca un labirint fără nici o ieşire”[8].

Neînțelegerea în adâncime a deplasărilor de accent survenite în paradigma axiologică a contemporaneității a generat, în spațiul nostru public, dar nu numai, conturarea unor poziții de gândire nu doar unilaterale ci şi agresive, exclusiviste, simptome tocmai ale crizei identitare. S-a mers atât de departe pe linia derutei axiologice încât am putut auzi şi citi afirmații cum că a fi român e o ruşine sau că în fața valorilor democrației europene nu te mai poți prezenta nici cu Eminescu, nici cu Sadoveanu, nici cu Marin Preda; toate acestea după ce, într-un alt context, cel al ideologiei totalitariste comuniste, aceleaşi voci şi altele „eiusdem farinae” proclamaseră protocronismul românesc, inegalabilitatea şi incomparabilitatea valorilor create pe plaiul mioritic. Vehemența unor poziții autohtoniste ținând de „naționalismul de grotă”, cum l-a definit sugestiv Octavian Paler ori, la celălalt capăt, cosmopolitist - mimetice, occidentaliste, cele ale europeismului de nicăieri”, trădează, în egală măsură, grave carențe de spirit, precum şi complexe greu vindecabile, fie de subestimare, fie de supraestimare de sine.

O abordare senină, necrispată de conjuncturi şi de ispite infraraționale, ar fi de natură să ne redea echilibrul şi încrederea în noi înşine, românitatea,

[8] A. Touraine, *Vom putea, oare, trăi împreună?*, în revista *Secolul XXI*, nr. 10-12/1999, 1-3/2000, *Europele din Europa*, p.450.

cu tot ce ţine de ea, de zestrea ei identitară şi de potenţele ei creatoare de cultură şi artă, fiind, la urma urmei, felul specific de a se concretiza al europeităţii în coordonatele geografico – istorice ale acestei părţi de continent. În modul cel mai pur şi esenţializat, românitatea aceasta este exprimată – o ştim şi o simţim cu toţii – tocmai în valorile noastre artistice cele mai reprezentative, atât la nivelul creaţiei originare populare cât şi la nivelul creaţiei personalizate, culte. Tocmai aceste valori artistice, cu deschidere întru universal sunt cel mai fidel si autentic ambasador al nostru, oglinda cea mai vie a specificităţii şi identităţii noastre profunde. A le desconsidera (după calapoade deconstructiviste), a face din ele prilej de zeflemea mediatică, spectacol băşcălios, nu constituie în nici un fel acte de resemnificare critică a lor, de bătălie canonică cerută de logica însăşi a reconfirmării şi reconsacrării lor. Dimpotrivă, constituie acte lipsite de respect de sine şi de demnitate, cu consecinţe catastrofale à la longue: cine-şi uită sau îşi persiflează mereu originile, patrimoniul său cultural – identitar, tradiţiile, adaptându-se mimetic după modelul grădinilor altora acela îşi asumă riscul de a decădea din statutul său organic de popor şi naţiune la condiţia populaţiei manipulabile prin „panem et circenses".

Dar şi a produce valori, inclusiv artistice, de cea mai înaltă clasă şi a rămâne doar cu certitudinea fiinţării lor în izolare, fără a le supune testului de validare, de recunoaştere şi consacrare a lor în planul conştiinţei critice internaţionale înseamnă, până la urmă, tot lucru neisprăvit. Universalitatea potenţială a valorii artistice – ne spune experienţa – se actualizează într-un proces amplu si sistematic de universalizare a acestora. A fi în sine şi a fi pentru altul sunt corelative prin medierea comunicării, a dialogului. Astăzi, mai ales, dacă vrei să ştie lumea de tine, foloseşte Internetul. Evident însă, nu-i spui nimic celuilalt dacă nu-i vădeşti într-un mod pregnant specificul personalităţii tale, adevărul punctului tău de vedere.

În concluzie, experienţa noastră şi-a altora demonstrează din plin că:

a) Valorile artistice reprezentative constituie domeniul privilegiat al păstrării şi afirmării identităţii profunde, a dreptului de a fi altfel, de a fi noi înşine. A spune apăsat acest lucru e nu doar un drept, ci o datorie morală, profesională, patriotică, dacă vreţi. „Eu nu sunt englez", afirma ritos, irlandezul Samuel Becket!

b) Identificarea, recunoaşterea şi consacrarea la scară internaţională a acestor valori ţin de calităţile de concepţie şi de practica managementului

artistic, a politicii culturale şi, poate, nu în ultimul rând, de capriciile hazardului. Dar, cum s-a spus, hazardul nu-i favorizează decât pe cei pregătiţi să-l întâmpine...

Aş aşeza finalul reflecţiilor mele privind implicaţiile şi consecinţele de ordinul pedagogiei artei ce rezultă de aici sub tutela călăuzitoare a unei imagini cinematografice reţinute din filmul *Balanţa* a regizorului Lucian Pintilie. E vorba de imaginea finală, cea a stejarului falnic ce umple cu întreaga fiinţă spaţiul ecranului: stejarul înfăţişează o coroană deschisă spre orizonturi cosmice, cu o pulsaţie puternică şi sănătoasă pentru că trunchiul ce-o susţine are adânc înfipte rădăcinile în solul obârşiei sale. Nu întâmplător titlul însuşi al filmului aşa cum a rulat în străinătate, este tocmai *Stejarul* şi nu întâmplător tocmai o conştiinţă artistică lucidă de talia lui L. Pintilie îşi exprimă într-un interviu convingerea că „nu vom avea viitor decât dacă ne vom regăsi adevăratele tradiţii."(„România liberă", 21 oct. 1992).

Desigur, toţi cei ce slujesc învăţământul artistic, dascăli şi studenţi deopotrivă, au, trebuie să aibă încrederea că, azi, nu arta e cea care moare, ci mor diferitele discursuri de legitimare a artei şi că întotdeauna sursele creativităţii artistice sunt mai bogate şi mai de necuprins decât chingile teoriilor estetice ori de alt fel. E de datoria profesională şi morală a noastră, ca dascăli, să-i învăţăm, în consecinţă, pe viitorii creatori de artă, câteva lucruri fundamentale:

- că a nu-ţi trăda talentul, propria identitate, idealul, oricâte obstacole s-ar ivi, constituie probabil legea intimă a destinului creatorului artist adevărat;
- că e demn de moştenire numai cel ce-o caută şi-o cultivă, adăugându-i, după puterile sale, propria-i contribuţie.
- că în procesul autodefinirii sale, artistul trebuie să-şi exploreze „teritoriile" de originare şi să le valorizeze în stil propriu („merindea de acasă care l-a direcţionat pe Brâncuşi, pe Enescu, Eliade, Enescu") concomitent cu deschiderile programatice către înnoirile de artă universală.
- că rostul intim al creaţiei artistice autentice îl constituie, în cele din urmă, nevoia de dăruire, iubirea şi nu nevrozele, nu banul (problema compromisului necesar). „Din dragoste pornim către artă şi din ispăşire o înfăptuim până la moarte, cu trudă şi cu o subjugantă preocupare" – reflecta pătrunzător pictorul Brăduţ Covaliu în acest sens.
- că, înainte de a fi, prin arta sa, un puternic „centru de emanaţie", artistul este un puternic „centru de absorbţie" prin asimilarea valorilor

culturale, artistice în speță, și prin devotamentul față de meșteșugul profesional.

- că în raportul triadic real – ideal – realizare ponderea decisivă o are credința în idealul artistic și uman ales și că funcție de acesta se ordonează scopurile și mijloacele corespunzătoare de realizare a acestora. Idealul artistic ca forță propulsivă a praxisului de atelier, ca neîmpăcare cu orizontul zilei, cu prizonieratul modelor primește o memorabilă formulare prin cuvintele spuse de E. Degas. La șaptezeci de ani, Degas îi spunea lui Rouart: „Trebuie să ai o înaltă idee nu despre ceea ce faci, dar despre ceea ce vei putea face cândva. Fără de care nici nu merită să lucrezi"[9]. La șaptezeci de ani...

- că excelența estetică a unei opere stă în reala, deși greu definibila, legătură cu adeziunea artistului la valori de ordin întemeietor religios și moral, mai precis, că excelența estetică e o funcție a caracterului moral al artistului (Newman).

- că e nevoie, în condițiile postmodernității, de competiție, de întâlnire și comunicare, de o veritabilă strategie managerială privind gestionarea atentă și competentă a talentului artistic.

Pornind de la premiza devenită adevăr curent, că astăzi valorile artistice nu atât se constituie cât își validează identitatea mereu mai mult prin medierea instanțe internaționale de consacrare, consider că un întreg program poate fi conceput și pus în aplicare în cadrul cooperării dintre institutele europene de învățământ artistic: interacțiunea cu Europa, cu lumea contemporană, validarea caracterului național al valorilor artistice să aibă loc nu numai la nivelul operelor gata făcute ci și în procesul însuși de elaborare a acestora. Te supui judecății critice a comunității profesionale internaționale, tot așa cum ai dreptul să participi la judecata critică a demersurilor creative ale altora. Această idee și această practică curentă este direcționată tocmai de noile accente în cadrul paradigmei axiologice a epocii noastre.

[9] P. Valéry, *Degas, Dans, Desen*, Ed. Meridiane, București, 1968, p.64.

CUVÂNT DE ÎNCHEIERE

Conf. univ. Gheorghe Buș, coordonatorul volumului
Centrul de Studii «Interferențe în artă»
Catedra de Discipline Teoretice, Universitatea de Artă și Design

Am fost întrebat, de bună credință, ce-i cu această formulare a titlului volumului de față, ce are în vedere și la urma urmei, care e finalitatea acestuia. Consider că, interogând-o adecvat, formularea aceasta „Experiență, imagine artistică, creativitate vizual-plastică", conține o bogăție latentă ce se cere a fi explorată și explicitată, cu mijloace potrivite, atât în litera cât și în spiritul ei, în înțelesurile și subînțelesurile ei, în relaționările intrinseci și extrinseci ale termenilor ei.

Să spunem, mai întâi, în chip de prealabilă lămurire, că încă de la constituirea sa, în mai 1998, din inițiativa și sub egida Catedrei de Discipline Teoretice, Centrul de Studii „Interferențe în artă" al Universității de Artă și Design Cluj-Napoca și-a propus ca unul din obiectivele sale de prim ordin, pentru cercetare și reflecție, teritoriul imaginii artistice, în general, al imaginii vizual artistice cu precădere.

Sunt multiple și profunde motivele unei asemenea opțiuni. Dar acum și aici nu e cazul să facem o expunere a acestora. Totuși, cel mai evident și mai la îndemână motiv al unei astfel de direcționări a căutărilor estetice și metodologice ale centrului nostru de cercetare e însuși faptul nemijlocit, trăit de noi toți, al *omniprezenței* imaginii în spațio-temporalitatea ființării umane contemporane. Atât ca producție cât și ca circulație și receptare a acesteia în toate mediile socio-profesionale și habitaționale, atât în spațiul public, cât și în spațiul intimității private, atât diurn cât și nocturn. Tocmai

în funcție de această omniprezență a imaginii în civilizația contemporană și de efectele ei profunde, benefice dar și malefice, în structurarea modului nostru de a simți și gândi, de a acționa și a ne relaționa, s-a spus cu îndreptățire că epoca noastră marchează cea de a treia mare răsturnare de paradigmă spirituală, inclusiv axiologică, și de mentalitate în istorie. A fost, mai întâi, în ordinea de idei invocată, trecerea de la viziunea mitico-geocentrică la cea științifică, inaugurată de heliocentrismul copernican și de treptata cucerire a spațiilor terestre și circumterestre. I-a urmat, în același timp istoric, dar în alte determinații socio-antropologice și în alte ritmuri, trecerea de la teocentrism la antropocentrismul Renașterii, cu tot ce implică aceasta până în modernitate și post-modernitate, cu nihilismul și secularizarea pe care le conține și le face mereu mai manifeste. În fine, sub ochii noștri, ar avea loc cea de a treia mare răsturnare de paradigmă spirituală și de mentalitate, anume, trecerea de la logocentrismul tradițional, care face din ego-ul conștient și din gândirea logic-dicursivă placă turnantă și determinantă a întregii vieți spirituale, la punerea în evidență a rolului inconștientului uman (– inconștientul istoric (Marx), „inconștientul individual" (S. Freud), „inconștientul colectiv" (C.G. Jung) și la *„civilizația imaginii"* ale cărei caracteristici le determină, le tratează savant și le pun diagnosticul lucrările de referință ale unor cunoscuți autori (Mc Luhan, J. Baudrillard, G. Vattimo, G. Durand, J. Fr. Lyotard, N. Leach, J.J. Wunenburger, A. Dolto, P. Virilio, M. Călinescu, S. Alexandrescu, s.a.)[1]. În tot cazul, coabitarea astăzi, a cărții și a textului, a narativității și a discursivității, așadar a „Galaxiei Gutenberg", cu imaginea și imaginarul, cu vizualul și emoționalul, înseamnă nu numai interacțiune și complementaritate, ci și tensiune și competiție; ascensiunea și, sub anumite aspecte, chiar preeminența *iconosferei*, a *iconocentrismului* în competiție

[1] Vezi M. McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, Ed. Politică, București, 1973, J. Baudrillard, *Paroxistul indiferent*, Idea Design & Print, Cluj, 2001, G. Vattimo, *Sfârșitul modernității*, Ed. Pontica, Constanța, 1993, G. Durand, *Aventurile imaginii*, Ed. Nemira, București, 1999, J. Fr. Lyotard, *Inumanul*, Ed. Idea Design & Print, Cluj, 2002, N. Leach, *Anestetica*, Ed. Paideia, București, 1999, J.J.Wunenburger, *Viața imaginilor*, Ed. Cartimpex, Cluj, 1998, A. Dolto, *La transfiguration du banal*, (trad. din engl.), Ed. Du Seuil, Paris, 1989, P. Virilio, *Un paysage d'évenements*, Ed. Galilée, Paris, 1996, M. Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Univers, București, 1995, S. Alexandrescu, *Text și imagine. Relații încordate și nu prea*, în „Caietele Echinox", vol. 2 „*Teoria și practica imaginii*", Ed. Dacia, Cluj, 2001, M.J. Mondzain, *L'image, peut-elle tuer?*, Ed. Bayard, Paris, 2002.

cu *logocentrismul*, – proces aflat în plină desfășurare – au și vor avea negreșit, consecințe asupra umanului, în ansamblul și în dinamica istorică a acestuia, consecințe pe care nimeni nu este acum în stare să le anticipe și să le evalueze obiectiv. „Unde va duce Internetul în următorii 20 de ani?" - a fost întrebarea - sondaj pusă laureaților premiilor Nobel cu ocazia sărbătoririi centenarului înființării acestei glorioase fundații. Printre alte păreri s-a exprimat și aceea că Internetul, computerul și e-mail-ul vor avea un „impact inimaginabil asupra înțelegerii umane a universurilor naturale, biologice și culturale" (Kenneth Wilson, Laureat Nobel pentru Fizică, 1982), iar 82% dintre cei intervievați au considerat că aceste performanțe tehnice ale inteligenței umane vor restructura și accelera procesele inovative și creative ale ființei umane.

Revenind acum, după acest periplu situativ, la cadrul concret al configurării prezentului volum de studii, e necesar să spunem că, sub egida Centrului de Studii Interferențe în Artă", am conceput și realizat, cu începere din 1998 mai multe simpozioane naționale interdisciplinare, fiecare dintre acestea având în focarul cercetării, al analizelor și dezbaterilor, teme precis determinate din vasta problematică a imaginii artistice și a corelațiilor acesteia. Astfel, după un prim simpozion pe tema „Experiență artistică, viziune și modelare pedagogică", a urmat o amplă dezbatere, în cuprinsul a peste 50 de comunicări, asupra problematicii raporturilor dintre experiența estetică și valorile persoanei, accentul căzând pe educația artistică și pe rolul ei în formarea atât a creatorului cât și a iubitorului de artă. Următoarele simpozioane naționale interdisciplinare, cel din mai 2000 și cel din mai 2002, au avut ca temă „Surse și resurse ale imaginii în arta contemporană", respectiv, tema „Imagine artistică și creativitate vizual plastică", fiecare dintre ele bucurându-se de participarea unui număr mare, de peste 50 de autori, care au prezentat și susținut, firește, câte un punct avizat de vedere, în domeniu.

Cum ușor se poate deduce, titlul volumului de față s-a născut dintr-o încercare de laolaltă punere a muncii de cercetare desfășurată de membrii Centrului de Studii „Interferențe în Artă", în majoritate cadre didactice ale Universității de Artă și Design, atât de la disciplinele teoretice, cât și de la cele practice, de specialitate, dar și de alți membri din alte centre universitare. În desfășurarea și finalizarea muncii noastre de cercetare, axată pe tematica mai sus arătată, am beneficiat și beneficiem de un grant de cercetare pe trei

ani, obținut prin concurs, în fiecare an, din partea CNCSIS. E de la sine înțeles că, fără susținerea financiară a acestuia, publicarea primului volum selectiv de comunicări pe care-l punem acum la îndemâna şi sub ochiul critic al cititorului interesat, n-ar fi fost cu putință.

Având în vedere nu titlul ci conținutul volumului nostru de studii, cred că se impun unele sublinieri. În primul rând, cum reiese limpede din chiar sumarul cărții, nu se poate să nu observăm diversitatea perspectivelor teoretico-metodologice şi a punctelor de vedere profesionale din care e privită și analizată problematica pusă în dezbatere. Sub acest aspect, nu e lipsit de semnificație faptul că, alături de contribuțiile unor reprezentanți ai „prismei teoreticului", se orânduiesc un număr apreciabil de lucrări purtând semnătura creatorilor de artă înșişi, muzicieni, arhitecți, plasticieni mai cu seamă, aşadar reprezentanți ai „domeniului facerii", semn că, în noul context socio cultural, plăsmuirea artistică se însoțeşte, adeseori, fie anticipativ, fie retrospectiv, de cercetarea şi lămurirea teoretică, de întrepătrunderea vizualului cu conceptualul, a ideației discursive cu acțiunea instauratoare de formă expresivă. Nu în sensul renunțării, de către artistul plastician de pildă, la producerea de formă expresivă materializată prin limbajul plastic specific, de dragul teoretizării – ceea ce ar echivala în ultimă instanță, cu o negare de sine a artistului ca artist, ci în sensul fertil, preconizat încă de Leonardo: „dove tu non puoi giungere colla pena, si dove giungere coll' penello".

Apoi, în al doilea rând, în cuprinsul volumului, alături de perspective şi puncte de vedere consacrate, tradiționale să zicem, în abordarea problematicii pe care o suscită tema (perspective estetice, teologice, filosofice, istorice, psihologice ori sociologice, etnologice şi semiotice), se remarcă importante contribuții venind din zona tehnicii şi tehnologicului, cu exigențe şi deprinderi de gândire riguroasă şi aplicativă, proprii acestora. Faptul oglindeşte, fără dubii, atât noul tip de percepție vizuală pe care-l structurează televizorul dominant, cu zapping-ul său specific, iconicul computerului insidios sau surfing-ul pe Internet, cât şi noile forme de manifestare ale interdisciplinarității pe care le generează experiența contextului urban, prezentificat şi fragmentat, al tranzienței postmoderne. Se confirmă astfel, ceea ce P. Francastel, în urma analizelor sale istorico-sociologice şi semiotice asupra artei desfăşurate în anii 60-70 ai secolului trecut, formula percutant: „Când se produce o veritabilă înnoire în ordinea puterilor

transformatoare de către om a materiei, o înnoire corespunzătoare în ordinea gândirii figurative devine necesară"[2].

Să mai adaug la acestea şi un al treilea şi ultim aspect ce necesită a fi pus şi discutat. Sigur că în analiza structurării şi metamorfozelor artelor vizuale plastice contemporane este nevoie de cercetarea nu numai multi- şi interdiciplinară, ci şi de viziunea transdisciplinară care pretinde, aşa cum temeinic argumentează savantul francez de origine română, fizicianul Basarab Nicolescu, permanentă deschidere şi interogație a diversității punctelor de vedere, capacitate de integrare şi convergență a acestora sub semnul sintezei şi exigenței înțelegerii complexității întregului studiat. „Trandisciplinaritatea – scrie B. Nicolescu – se referă, aşa cum indică prefixul „trans", la ceea ce se află, în acelaşi timp, şi *între* discipline şi *înăuntrul* diverselor discipline şi *dincolo de* orice discipline. Finalitatea sa este înțelegerea lumii prezente"[3]. Admirabil definită astfel, transdisciplinaritatea, practicată cu exigență, toleranță şi responsabilitate, poate da seama de multe dintre convergențele artisticului cu celelalte valori ale spațiului social-cultural (cu ştiințificul şi tehnologicul, bunăoară, dar şi cu sfera religiosului sau a eticului); poate da seama, de asemenea, de transferurile de metodă şi de punțile de legătură între „cele două culturi", cea ştiințifică şi cea umanistă, de complementaritățile pe care le integrează atât cunoaşterea câ şi acțiunea creatoare de valori. În optică transdisciplinară devine mai evident adevărul exprimat de mulți cercetători, oameni de spirit, literați şi artişti, adevăr potrivit căruia cele mai creative situații apar din interconectarea lucrurilor ori ideilor care, într-o primă instanță, par ireductibil antagonice, aparținând unor contexte diferite ori opuse, dar care, plasate şi resemnificate într-un nou context, se dovedesc a fi complementare, chiar originale. Iată două astfel de formulări ce pun punctul pe i:

„Ideile noi – scrie Nicholas-Negroponte, director al MEDIALAB de la M.I.T. Boston, cel mai mare laborator multimedia din lume – nu prosperă neapărat în interiorul sectoarelor intelectuale deja recunoscute. Se găsesc mai degrabă în zonele de frontiere sau în cele mai ciudate puncte de întâlnire între domenii"[4].

---

[2] P. Francastel, *Realitatea figurativă*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972.
[3] B. Nicolescu, *Transdisciplinaritatea*, Ed. Polirom, Iaşi, 1999.
[4] N. Negroponte, *Era digitală*, Ed. All, Bucureşti, 1999.

„Căci se fac tot felul de descoperiri atunci când cunoştinţele unui domeniu sunt transferate în altul pentru a fi utilizate practic – notează C.G.Jung în „Amintiri, vise, reflecţii". Câte ar fi rămas ascunse dacă nu s-ar fi folosit razele Röntgen în medicină pe motiv că erau o descoperire a fizicii?... Dacă aplic, de exemplu, cunoştinţe istorice sau teologice în domeniul psihoterapiei, ele apar, bineînţeles, într-o altă lumină şi duc la alte concluzii decât atunci cânt rămân limitate la domeniul lor de specialitate, unde servesc altor scopuri"[5].

Cel puţin două consecinţe rezultă din aceste citate care accentuează exact acelaşi adevăr relevat şi în cuprinsul câtorva comunicări din volumul nostru. În primul rând, viziunea şi practica cercetării inter- şi transdisciplinară sporesc cunoaşterea complexităţii vocaţiei şi creaţiei artistice, dar, poate că din fericire, cine ştie, nu lămuresc imprevizibilul şi misterul acesteia. „Oricât spor de cunoştinţe am adăuga în problemele creativităţii – scrie în acest sens M. Maliţa, cu evidentă prudenţă metodologică – vom fi întotdeauna departe de a-i fi epuizat mecanismele intime şi tot timpul va rămâne o arie nedefrişată"[6]. Pentru că, aş adăuga, creativitatea, cu deosebire cea artistică, nu e, în ciuda imensei literaturi de specialitate care sporeşte mereu, până la capăt, raţionalizabilă, scăpând celor mai multe încercări de analiză propriu-zis ştiinţifică, adică obiectivă, viguroasă, controlabilă, verificabilă. Cert este că „a cunoaşte" şi „a crea" interferează, dar nu se suprapun, rămânând, mereu, inalterabil, loc pentru superbul şi orgoliosul „blazon" al artistului de geniu: „Eu nu caut, găsesc!" (Picasso). Aş spune, în consecinţă, că ceea ce transdisciplinaritatea depistează în, între şi dincolo de diferitele discipline care abordează creaţia artistică e tocmai *plusul* pe care aceasta îl conţine ca mister şi revelaţie, ca „serendipity"...

Al doilea aspect care decurge din contextul anterior de idei, vizează o chestiune de mare însemnătate, mai ales practică, interesând ca atare învăţământul vocaţional artistic. Dacă, aşa cum susţin psihologii şi psihopedagogii, aptitudinile nu sunt creative prin ele însele, ci devin astfel prin activare şi exersare şi în măsura în care sunt dinamizate prin motivaţii intrinseci ce ţin de climatul interior prielnic, dar şi de natură socio-culturală, atunci devine limpede că e de crucială importanţă cunoaşterea şi stăpânirea

[5] C. G. Jung, *Amintiri, vise, reflecţii*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 349.
[6] M. Maliţa, *Idei în mers*, vol. 2, Ed. Albatros, Bucureşti, 1981, p.361.

practică a factorilor frenatori, de blocaj şi, respectiv, a factorilor stimulatori ai creativităţii, inclusiv ai creativităţii vizual-plastice a studenţilor noştri. Numeroşi autori au avansat idei valoroase privind eliminarea factorilor de blocaj ai creativităţii (factori socio-educaţionali - conformismul, dirigismul, frontal, formalismul convenţional etc. ori factori intelectuali - inerţia de gândire, stereotipiile, neglijarea contextelor emoţionale ale inteligenţei ş.a.), punând, în acelaşi timp, accent pe învăţarea inovativă, pe cultivarea capacităţii de a căuta şi de a găsi, de a asimila şi făuri contexte noi prin restructurare şi reformulare de probleme, prin întâmpinarea pozitivă a viitorului, prin acceptul pus pe promovarea gândirii „laterale", a spiritului liber şi critic, a empatiei, dialogului şi toleranţei[7]. Un singur accent mi-aş permite să pun, încheind efectiv: oricât de pozitiv ar fi climatul social-cultural şi cel afectiv-spiritual, dialogic, în stimularea şi educarea creativităţii, în mediul universitar, încă mai important, de la un anumit prag în sus, se dovedeşte a fi procesul autoeducaţional, climatul afectiv intern, aşteptările şi exigenţele pe care studenţii, inclusiv plasticienii, le au în raport cu ei înşişi, cu idealul lor profesional şi uman. Cu toate acestea, experienţa arată că „paşii" talentului artistic, destinul acestuia se mişcă şi se precizează într-o ritmică şi într-un perimetru odiseic, poate dificil, poate chiar imposibil de numit în cuvinte...

[9] vezi A. Toffler, *Al treilea val*, Ed. Politică, Bucureşti, 1983, p. 594-599, M. Rocco, *Creativitate şi inteligenţă emoţională*, Ed. Polirom, Iaşi, 2001, E. de Bono, *Gândirea laterală*, Ed. Curtea Veche, Bucureşti, 2003, ş.a.

Cuprins

II
IMAGINEA ARTISTICĂ - CĂI DE ACCES

UNIVERSITARIA
seria arta

Volumul de față s-a născut dintr-o încercare de punere laolaltă a muncii de cercetare desfășurată de membrii Centrului de Studii „Interferențe în Artă", în majoritate cadre didactice ale Universității de Artă și Design Cluj, atât de la disciplinele teoretice, cât și de la cele practice, de specialitate, dar și de alți membri din alte centre universitare.

Alături de contribuțiile unor reprezentanți ai „prismei teoreticului", se orânduiesc un număr apreciabil de lucrări purtând semnătura creatorilor de artă înșiși, muzicieni, arhitecți, plasticieni mai cu seamă, așadar reprezentanți ai „domeniului facerii", semn că, în noul context socio-cultural, plăsmuirea artistică se însoțește, adeseori, fie anticipativ, fie retrospectiv, de cercetarea și lămurirea teoretică, de întrepătrunderea vizualului cu conceptualul, a ideației discursive cu acțiunea instauratoare de formă expresivă.

GHEORGHE BUȘ

DACIA
www.edituradacia.ro

ISBN 973-35-1771-2